This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

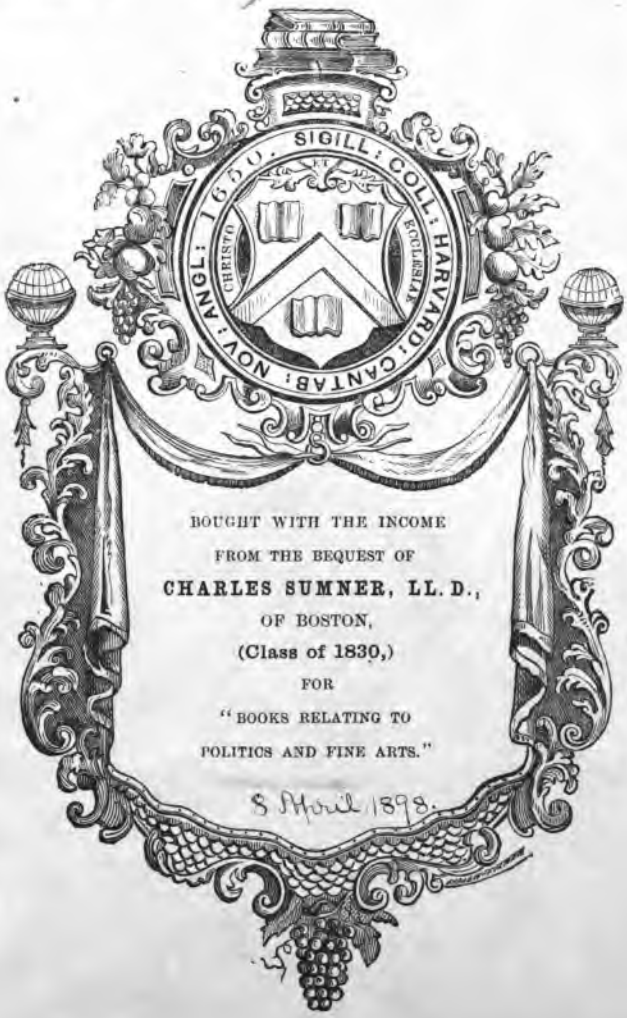
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 17VG C

Mus 100.17 (1)



BOUGHT WITH THE INCOME
FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER, LL. D.,
OF BOSTON,
(Class of 1830,)
FOR
"BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS."

S. Hoar 1898.

MUSIC

Musik-Aesthetik

in kurzer und gemeinfaßlicher Darſtellung

von

William Wolf.

Mit zahlreichen Notenbeiſpielen.

Band I.

Zweite Auflage.

Stuttgart.
Verlag von Carl Grüninger.
1896.

Mus 100.17

HARVARD COLLEGE
APR 8 1898
LIBRARY.
Sumner fund.

K. Hofbuchdruckerei Zu Guttenberg (Carl Grüninger) in Stuttgart.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Wesen und Inhalt der Musik 5
Prüfung der „formalistischen" Ansicht 6
Die Doppelnatur des Tones 9
Die Musik stellt angeblich „unbestimmte" Gefühle dar 11
Die musikalische Logik 16
Nachweis der musikalischen Logik an dem Beispiel der Beethovenschen Cmoll-Symphonie 20
Nachbemerkungen zur Analyse der Cmoll-Symphonie 30
Das Material der Musik und ihre allgemeinen Stilgesetze.
1. Der Ton 37
(Tonsystem, Tonart, Tongeschlecht.)
2. Der Rhythmus 45
(Takt, Taktart, Taktaccent; freie Taktform; Tempo; Temposreiheit.)
3. Harmonie 53
(Intervalle, Kon- und Dissonanz. Accorde. Orgelpunkt.)
Grundharmonien 67
Verbindung der Accorde 73
(Stimmführung. Oktaven- und Quinten-Verbot.)
Nicht-accordische Töne 76
Modulation 78
Harmoniewirkungen 82
Accord-Brechung 84
(Arpeggio; Begleitfigur.)
4. Melodie 86
(Gruppen- und Satzbildung.)
Motiv. Thema 92
(Durcharbeitung des Motivs. Variierung des Motivs.)
Figur, Passage, Verzierung 99
Wirkungen der reinen Melodie 100
5. Polyphonie 103
(Imitation. Durchführung des Themas. Doppelthema. Kanon. Basso ostinato. Choralfiguration.)
Die „Kunst" der Polyphonie und die Umgestaltungen und Kombinationen des Themas 113
Innere Bedeutung der Polyphonie 117

Seite

6. Der gemischte Musikstil 121
7. Klangstärke und Klangfarbe 128
(Allgemeine Eigenschaften der Klangorgane. Bedeutung der letzteren.)
Die menschliche Stimme 132
(Arten der menschlichen Stimme. Solo; Chor. Die „sangbare" Schreibweise.)
Das Orchester 137
Ausgestaltung des Orchesters 144
Modifikationen des Orchesters 150
(Außergewöhnliche Instrumente. Das große Orchester; das kleine Orchester; mannigfache Nüancierung. Die Instrumentation bei Gluck, Händel, Bach. Die neuere Instrumentation.)
Orgel und Klavier 159
Nachwort zum Kapitel „Das Material der Musik" 162

Berichtigung.

Auf S. 7, 4. und 5. Zeile von unten, ist ein Satz aus der unverbesserten Skizze abgedruckt worden. Die zweite Hälfte der Klammer muß lauten: „sondern in diesen gelangt ebenfalls ein geistiger Inhalt zur Ausprägung. Wir kommen auf diesen Punkt später zurück."

Einleitung.

Indem wir es unternehmen, dem Publikum eine Aesthetik der Tonkunst in gedrängter und allgemein verständlicher Darstellung zu bieten, sind wir der Ueberzeugung, hiermit einem wahren und tiefen Bedürfnisse desselben entgegenzukommen. Das Interesse, die Liebe, die Begeisterung für die Tonkunst hat in unserer Zeit eine Höhe und Verbreitung gewonnen, welche die ähnlichen Erscheinungen früherer Epochen weit hinter sich lassen. Zugleich aber ist unsere Zeit charakterisiert durch ein Streben nach Klarheit, nach Erkenntnis, nach Rechtfertigung aller Dinge vor der Vernunft, nach einem bewußten und begründeten Urteil über gut oder schlecht, über wahr oder falsch, über schön oder häßlich. So auch in der Musik. Die Mehrzahl der gebildeten Musikfreunde will heutigestags nicht mehr bei dem bloßen Gefühlsgenusse stehen bleiben, will sich auch Rechenschaft geben können über die Quellen, aus denen er entspringt, über die Faktoren, welche solche wunderbare Wirkungen erzeugen. Auch will man nicht auf dem Standpunkt des bloß subjektiven Gefallens verbleiben. Wir verlangen zu wissen, ob unser Gefallen oder Mißfallen an musikalischen Erscheinungen berechtigt, objektiv begründet ist, und wir sind bereit, um auf der Höhe der Wahrheit zu stehen, eine Korrektur unseres Fühlens vorzunehmen: eines Genusses verlustig zu gehen, sobald das Gefallende bei einer Prüfung als wertlos und täuschender Schein sich ergiebt, und eine Gleichgültigkeit oder Abneigung in Wohlgefallen sich wandeln zu lassen, wenn die Prüfung uns einen ungeahnten Wert, eine bisher unbegriffene Schönheit aufdeckt. In diesem gerechten, begründeten Verhältnis unserer Sympathien und Antipathien zu den Gegenständen erkennen wir, mit Recht, die Würde der Bildung. Wir wünschen ferner gründliche Aufklärung zu finden über das innerste Wesen und den eigentlichen Inhalt der Musik, sowie unsere Auffassung vom Charakter und Inhalt gewisser einzelner

Tonwerke vor dem Tribunal der wissenschaftlichen Erkenntnis gerechtfertigt, oder, wenn sie irrig ist, berichtigt zu sehen. Endlich aber ahnen wir, oder haben es durch einzelne Beispiele erfahren, daß das Hineinleuchten des erkennenden Verstandes und der Wissenschaft in ein Musikwerk, weit entfernt, die Gefühlserhebung zu schwächen, vielmehr eine Fülle schöner und charakteristischer Züge, die bisher unbemerkt geblieben, aufschließt, unseren Genuß an dem Werke vervielfältigt und ihn durch die lebendige Anschauung der Schönheiten erhöht. — Aus allen diesen Gründen wird jene wissenschaftliche Belehrung über Wesen, Kunstprinzipien und Schönheitsgesetze der Tonkunst, welche den Inhalt der „Musik-Aesthetik" bildet, viel und lebhaft begehrt.

Mit dem wachsenden Bedürfnisse nach ästhetischer Aufklärung hat aber die Erfüllung keineswegs Schritt zu halten vermocht. Die „Aesthetik" überhaupt ist unter den philosophischen Wissenschaften eine der jüngsten und der am schwächsten bearbeiteten. Ein so namhafter, in erster Reihe stehender Aesthetiker wie Vischer schrieb vor nicht langer Zeit: „Die Aesthetik ist noch in den Anfängen." Und das ist nicht zu verwundern. Die Philosophie, die „Vernunft-Wissenschaft", hatte von jeher wenig Neigung, sich mit den „Gefühlen" und dem, was mit ihnen zusammenhängt, zu befassen, da ja die Gefühle in ihrem dunkeln, begriffslosen Wesen und scheinbar unmotivierten Walten geradezu als der Gegensatz der hellen, alles auf klare Gründe basierenden Vernunft erschien. Erst spät erkannte man, daß gerade hier eine wichtige Aufgabe, ein höchster Beruf für die Vernunft-Wissenschaft vorliege, nämlich: die Dunkelheit des Gefühlswesens zu lichten, seine geheimen Gesetze zu erforschen, die verborgenen Gründe, aus denen die Gefühlsbewegungen entstehen und vergehen, aus denen sie so und nicht anders sich gestalten, aufzudecken. Und so wandten denn eine Reihe zum Teil hochbegabter Geister sich den Aufgaben dieser Art, der Psychologie* und Aesthetik zu. Diese Aufgaben bieten jedoch ganz besondere Schwierigkeiten. Die anderen philosophischen Disziplinen sind gleichsam eine oberirdische Baukunst, bei welcher man ein klar vor Augen liegendes Terrain zu bearbeiten hat, und verhältnismäßig leicht die Wege bestimmen und herstellen kann, auf welchen die Baumaterialien herbeizuschaffen sind; diese

* Wir meinen die Psychologie in dem speciellen Sinne der Gefühls-Lehre. Gleichzeitig bemerken wir, daß in dieser Einleitung, vorläufig unbewiesen, die Aesthetik als eine Gefühls-Wissenschaft und die Musik als Kunst der Gefühls-Darstellung betrachtet wird — beides Anschauungen, welche in neuerer Zeit Anfechtung erfahren haben —, daß aber die ersten Abteilungen unseres Systems alsbald die Begründungen hierfür bringen werden.

Gefühls-Forschungen hingegen gleichen einer unterirdischen Baukunst, bei der man erst künstlich Beleuchtung erzielen, von allen Seiten erst Hindernisse entfernen, Raum schaffen muß, wo die Feststellung und Messung eines Bauterrains und Aufstellung eines Bauplanes die größten Mühen beansprucht, vor allem aber, wo das Gefühl der Sicherheit vermißt wird, weil man nicht zuverlässig weiß, auf welches Gestein, auf welche Lagerung desselben man beim Ausschachten stoßen, ob man nicht auf störende Wasseradern treffen werde u. dergl. m. Gilt dieser Vergleich nun schon für jede Aesthetik, um wieviel mehr für diejenige der Musik, die sich weder an deutliche Verstandesbegriffe, wie die Dichtkunst, noch an klare Vorstellung von Gegenständen, wie die bildenden Künste, lehnen kann, sondern ihre eigenen, gleichsam unweltlichen Begriffe und Vorstellungen hat: Tonverhältnisse, Accorde, Melodie, Harmonie, Rhythmus u. s. f., überhaupt aber viel weniger auf Erweckung von Begriffen und Vorstellungen, als auf Erregung des Gehörsinnes einerseits und auf Anregung seelischer Gefühle anderseits abzielt.

Es ist daher sehr begreiflich, daß die Ausbildung der Musik-Aesthetik noch keineswegs in einem Grade der Vollkommenheit gelungen ist, welcher dem Bedürfnisse nach wirklicher Aufklärung, nach sicheren Ergebnissen Genüge leisten könnte. Eine — nicht große — Reihe von Musik-Aesthetiken ist allerdings geschrieben, und es sind zum Teil vortreffliche Beiträge zu einem System dieser Wissenschaft darin geliefert worden, aber eben nur Beiträge, Anläufe, keines der vorhandenen Systeme erweist sich als ein genügend sicher fundiertes und fest in sich geschlossenes Ganze.

Dennoch ist es nicht sowohl die Unvollkommenheit der musikästhetischen Schriften an sich, welche eine Verbreitung und Nutzbarmachung dieser Wissenschaft bisher verhindert hat, als vielmehr ein anderer Umstand: der Mangel einer populären Darstellung der Musik-Aesthetik, einer solchen, die, bei aller Gründlichkeit des Inhaltes, auch dem nicht philosophisch-fachlich Gebildeten zugänglich, im Stile und den Ausdrücken der allgemeinen gebildeten Sprache gehalten ist, und dem Musikfreunde das berechtigte Verlangen erfüllt, sich nicht durch ein Buschwerk verknoteter Gedanken hindurcharbeiten, oder eine Wüste von trockenen und steinigen Abstraktionen durchwandern zu müssen, ehe er an das Schloß des verzauberten Dornröschens, des „Wesens der Musik“ gelangt, das der Lichtkuß der Erkenntnis zum Leben erwecken soll — eine Darstellung vielmehr, welche mit dem Vorteile der Leichtfaßlichkeit noch den verbindet, durch häufigere Hinweise auf Beispiele aus der musikalischen Litteratur anschaulich, anregend und direkt nutzbringend zu sein, und welche die Erörterung derjenigen

Fragen, die dem Musikfreunde besonders am Herzen liegen, in den Vordergrund stellt.

Die Aufgabe, eine Musik-Aesthetik der eben geschilderten Art herzustellen, ist es nun, an deren Lösung der Autor der folgenden Blätter sich wagt, mit aller Bescheidenheit, aber in der Hoffnung, daß seine Kräfte nicht allzusehr hinter den Anforderungen der Sache zurückbleiben werden; die Ueberzeugung, daß diese Aufgabe eine hochwichtige, schon lange ihrer Lösung harrende, daß es Pflicht unserer Zeit ist, eine solche Arbeit herzustellen, erhöht dabei seinen Mut. Er bittet nur die geneigten Leser um freundliche Nachsicht und ein wenig Geduld für diejenigen Partien der Arbeit, in denen, notwendigerweise, Auseinandersetzungen rein theoretischer Art länger ausgesponnen werden mußten, oder nicht von allen Schwierigkeiten in der Darstellung befreit werden konnten; er darf, ohne Anmaßung, versprechen, daß sich diese Geduld in den meisten Fällen durch das Ziel des Weges belohnen werde, zum mindesten aber dadurch, daß der Leser zu eigener Gedankenforschung in dem herrlichen Gebiete des Musikalisch-Schönen angeregt werden wird.

William Wolf.

Wesen und Inhalt der Musik.

Seit den frühesten Zeiten empfand man eine doppelte Einwirkung der Töne auf den Menschen: eine angenehme Anregung des *Gehörssinnes* und eine Erweckung schöner und lebhafter *seelischer* Gefühle. Die Musik bot also eine sinnliche und eine geistige Freude zugleich. In diesem Bunde erschien aber die seelische Anregung wegen ihrer Stärke so vorwiegend und aus der sinnlichen so unmittelbar hervorquellend, daß man jene notwendigerweise als die Hauptwirkung, ja als die eigentliche, allein wesentliche Wirkung ansehen mußte. Man erkannte mithin in der Musik die Kunst, das Gefühl genußreich anzuregen, und in dem Ton nur das Mittel hierzu. Der Ton nimmt seinen Weg durch den Sinn des Ohres, um sofort in die Seele einzumünden; die sinnliche Erregung der Gehörsnerven verwandelt sich unmittelbar in die geistige Bewegung unseres Gemüts. Dabei mußte es aber auffallen, daß es sich mit der Musik anders verhielt, als mit gewissen anderen Dingen materieller Natur, welche ebenfalls das Gemüt, auf einem Umwege durch die Sinnlichkeit, schön anzuregen im stande sind. Man denke z. B. an die Wirkung des Weines. Der Wein ist körperliches Mittel, um eine erhöhte Seelenstimmung zu erzeugen; er versetzt unser Nervensystem in einen eigentümlich harmonischen Zustand, welcher sich auf unser geistiges Fühlen überträgt. Sonach müßten, auf den ersten Blick, die Wirkungen des Weines und der Töne tief verwandt sein. Ein zweiter Blick aber genügt, um einen Unterschied von unermeßlicher Weite und Bedeutung erkennen zu lassen. Der Wein und alle ähnlichen Narkotika erzeugen stets nur im *allgemeinen* eine wohlige, eine erhöhte Gemütsstimmung, die Musik aber erfüllt uns durch ihre verschiedenen Tonkombinationen mit Gefühlen von verschiedener *Art*, mit *charakteristischen* Gefühlen. Gewisse Tonfolgen oder Klangarten erwecken heitere Empfindungen, andere traurige, andere sehnsüchtige, andere energische u. s. f. Bald erkennen wir, daß das ganze Bereich des menschlichen Fühlens durch die Tonkunst in uns wachgerufen werden kann, daß je nach den wechselnden Tongestalten unendlich mannigfaltige Empfindungen in unserem Innern angeregt werden. Dabei haben wir den entschiedensten Eindruck, als ob in den Tönen diese Empfindungen bereits lägen, als ob die Töne die Empfindungen selbst wären oder mindestens sie so in sich enthielten, wie der Leib die Seele enthält; wie diese beiden ein untrenn-

bares Ganze bilden, so sind Ton und Gefühl eins. Die Anschauung klärte sich also dahin, daß die Musik nicht nur Gefühle in uns erweckt, sondern selbst Ausdruck von Gefühlen ist, daß sie uns Gefühls-Bilder zeichnet; die Tonbilder sind nur deren Ausdrucksmittel; das Gefühl, dieses geistige Wesen, umkleidet sich mit den Tönen, als mit einem Gewande, oder besser, es eignet sich die Tonwelt als ihren sinnlichen Leib an, um eine körperliche Erscheinung zu gewinnen, um sich wahrnehmbar zu machen, sich unseren Sinnen zu offenbaren. — Die Verwandtschaft der Tonkunst mit den anderen Künsten hohen Ranges lag nun auf der Hand. Auch diese betrachten es als ihre Aufgabe, zum mindesten als ihre Hauptaufgabe, uns in die mannigfachen und wechselnden Zustände des menschlichen Innern blicken zu lassen und unser eigenes Gefühl dafür zu interessieren. Dichtkunst und Malerei wecken durch ihre Darstellungen des Menschen in den mannigfachsten Gemütslagen unser eigenes Mitempfinden; wir trauern mit ihren unglücklichen Helden, freuen uns mit ihrer Freude, teilen mit ihnen ihr Sehnen und Verlangen, ihre Bangigkeiten und Hoffnungsgefühle. Ebenso läßt die Musik uns eine Reihe wechselnder Seelenzustände, deren Bilder sie uns entrollt, mitdurchleben. Dies wird uns ein Quell der tiefsten, innerlichsten Anregung und des erhebendsten seelischen Genusses.

Prüfung der „formalistischen" Ansicht.

Es ist seltsam, daß die oben dargelegte Anschauung vom Wesen, vom Inhalt und der Bestimmung der Musik, welche sich von jeher durch die Thatsachen als eine selbstverständliche aufdrängte und durch einfache logische Schlüsse, die man aus diesen Thatsachen zog, immer mehr festigte, in neuerer Zeit lebhaft angefochten worden ist. Allerdings nur von einer Seite her, von den Anhängern der sogenannten „formalistischen" Kunstanschauung. Dieselbe lehrt: Die Musik ist nicht der Ausdruck des Gefühlslebens; sie drückt überhaupt nichts aus, sondern sie enthält lediglich „tönend bewegte Formen", gleichsam Arabesken von Tönen; diese, diese allein sind ihr Inhalt. Die Musik werde durch solche Anschauung keineswegs erniedrigt, sondern von einer nebelhaften Auffassung, welche bisher geherrscht habe, befreit und vielmehr in eine höhere Region gehoben; denn die Erfassung der schönen Tonformen durch den Gehörssinn und die Beobachtung und Zergliederung dieser Formen durch den aufmerkenden Verstand bereite uns den Genuß einer „reinen Kunstschönheit"; dies sei das wahrhaft „ästhetische" Genießen; die Gefühle, welche die Musik in uns erweckt, habe man als bloß „pathologisches" Mitschwingen unseres Nervensystems abzuweisen oder mindestens unbeachtet zu lassen.

Wir werden die Entstehung dieser seltsamen Lehre begreifen, wenn wir auf die formalistische Kunstanschauung im ganzen einen Blick werfen.

Dieselbe will nämlich in allen Künsten das Schöne nicht sowohl im Inhalt der Kunstwerke finden, als vielmehr in der Form, der Gestaltung, welche der Künstler dem Inhalte giebt. Es sind mehrfache

Gründe, auf welchen die Formaliſten fußen; uns genügt es hier, denjenigen zu betrachten, den man als den Hauptgrund anſehen muß, und der auf folgendem Gedankengang beruht. „Jedes Kunſtwerk hat einen Inhalt („Stoff", „Gegenſtand", „Süjet"), welchen der Künſtler irgendwoher entnimmt, den er alſo vorfindet, der nicht ſeine eigene Schöpfung iſt. (Man denke beiſpielsweiſe an das Süjet eines hiſtoriſchen Gemäldes, oder an ein Drama, das ſeinen Stoff dem allgemeinen Menſchenleben entnimmt, u. a. m.) Zum Kunſtwerk wird dieſer Inhalt erſt dadurch, daß der Künſtler ihn in gewiſſer Weiſe, und zwar in ſchöner Weiſe, formt; dieſe ſchöne Form des Inhaltes iſt das Eigentum des Künſtlers, ſie iſt das freie Erzeugnis ſeines Geiſtes; mithin hat nur die Form eigentlichen Kunſtwert, und nur diejenige Schönheit, die der Form innewohnt, hat künſtleriſche Bedeutung und verdient die Beachtung und ſeeliſche Hingabe des Kunſtgenießenden."

Man erkennt leicht, daß dieſe Paradoxie aus einer Uebertreibung entſtanden iſt, aus einer Ueberſpannung des Gegenſatzes zwiſchen Form und Inhalt, und einem übermäßigen Nachdruck, den man auf die Selbſtthätigkeit des Künſtlers legte; man ſieht ferner, daß dieſe Lehre im Widerſpruch mit offenbaren Thatſachen ſteht. Richtig iſt, daß der Künſtler an dem Stoff, den er vorfindet, kein Verdienſt hat, aber das Kunſtwerk hat ſein Verdienſt, ſeinen Wert in dem Inhalt und der Form; denn jeder Kunſtgenießende, auch der äſthetiſch-gebildete, intereſſiert ſich naturgemäß ebenſowohl für den Inhalt eines Kunſtwerkes als für deſſen Geſtaltung, ja, für den Inhalt in erſter Linie, denn es drängt ſich ihm vor allem die Frage auf: welchen Gegenſtand behandelt dieſes Werk? Und wenn der Gegenſtand ihn als gleichgültig, flach oder widerlich berührt, ſo vermag die meiſterlichſte und ſchönſte Form, die der Künſtler ihm gegeben haben mag, nicht, ihm die Unbefriedigung, in welcher der Inhalt ihn läßt, in Befriedigung zu verwandeln. Beſitzt der Wahrnehmende die Fähigkeit, in dem empfangenen Eindruck die einzelnen Gefühle auseinanderzuhalten, ſo kann er allerdings die ſchöne Form für ſich bewundern und auch genießen, aber die unſchöne Empfindung von ſeiten des Inhaltes wird dadurch nicht ausgelöſcht. Die Forderung, daß man über den Inhalt gleichſam hinwegſchreiten und ſeine Empfindung nur mit der Form in Verbindung ſetzen ſoll, iſt daher eine ebenſo unmotivierte wie unnatürliche.

Eine beſonders ſtarke Beſtätigung glaubte nun der Formalismus in zwei Künſten zu finden, welche unter die hohen, idealen Künſte gerechnet werden, und gleichwohl — ſo konnte es ſcheinen — gar keinen eigentlichen Inhalt haben, ſondern nur aus „Form" beſtehen: Die Baukunſt und die Muſik. Daß zunächſt die Baukunſt, welche ein totes Naturmaterial zu einem Komplex von Formen ausgeſtaltet, in dieſem Sinne aufgefaßt werden konnte, iſt leicht begreiflich. (In Wirklichkeit bleibt es auch in der Baukunſt nicht bei den bloßen Formen, ſondern hinter denſelben ruhen Gedanken, welche ihren ſymboliſchen Ausdruck in dem Formgebilde finden.) Aber auch die Muſik war dieſer Anſchauung zugänglich. Allerdings machte ſich bei ihr ein ſeeliſcher Inhalt in den erweckten Gefühlen unwillkürlich geltend, aber was vor den Sinnen lag, waren Töne, ſinnliche Gehörs-

erscheinungen, nichts weiter, Töne, zu mannigfachen schönen Kombinationen geformt; die Gefühle ließen sich nirgends greifen, nirgends schauen, und es schien absolut unverständlich, wie materielle Töne geistige Gefühle auszudrücken im stande sein sollten; mithin — so schloß man — sind die Gefühle nur eine Illusion, eine zufällige Nebenwirkung der nervenerregenden Töne, eine Erscheinung, welche zur Sache selbst in keiner Beziehung steht, für sie keine Bedeutung hat und namentlich als „Inhalt" der Musik ganz und gar nicht betrachtet werden kann. Somit gehörte die Musik zu jener Art „reiner" Kunst, welche ein Material nur formt, ohne damit noch etwas „ausdrücken" zu wollen, ja, in der Musik erblickte die formalistische Kunstlehre die Krönung ihres Gebäudes, denn man hatte nachgewiesen: gerade diese hochgehaltene Kunst hat gar keinen Inhalt, ist nur Form; und eben dadurch steht sie so hoch.

Die Unhaltbarkeit, die logischen Gewaltsamkeiten dieses Systems werden dem Leser aus obigem bereits von selbst zu Tage getreten sein. Wir wollen daher von den vielen Gründen, welche dem Formalismus entgegengehalten werden können, nur einen einzigen anführen, der seine Abirrung von der wahren Beschaffenheit der Dinge recht scharf beleuchtet: Die ganze, umfangreiche und großartige Kunstgattung der Vokalmusik (der Musik auf einen Worttext) wäre ein reines Unding, ein völlig sinnloses Unternehmen, wenn der Gefühlsinhalt der Musik nicht vorhanden wäre und nicht in diesem sein eigentlicher Inhalt und Gehalt bestände. Denn welche Bedeutung kann es haben, Wort-Gedanken mit bloßen Tönen und Tonformen zu umkleiden, welche nichts ausdrücken? Welche Beziehung ist denkbar zwischen rein sinnlichen Ton-Gestalten und einem geistigen Wort-Inhalt? Und kann man im Ernst behaupten wollen, die Musik zum Don Juan, zum Fidelio, die Kirchenmusik eines Bach habe einen anderen Sinn als den, die Gefühle darzustellen, welche die Personen jener Dramen auszusprechen haben, die Andacht, welche die Herzen der Betenden erfüllt, zum Ausdruck zu bringen? Wenn sie diesen Sinn nicht hat, so hat sie offenbar keinen. — Man sieht, daß der musikalische Formalismus einer jener Irrgänge ist, in welche nicht selten das wissenschaftliche Denken sich verliert, wenn es, von einer vorgefaßten abstrakten Idee ausgehend, starr bei dieser verbleibt, indem es die Wirklichkeit aus dem Auge verliert.

Ihre Hauptvertretung findet die formalistische Aesthetik, soweit sie die Musik betrifft, in einer Schrift des ausgezeichneten Musikers und Musikkritikers Dr. Eduard Hanslick in Wien, welche unter dem Titel „Vom Musikalisch-Schönen" im Jahre 1854 erschien und durch ihren überraschenden Inhalt, wie durch ihre geistreiche und glänzende Schreibart Sensation erregte. Sie wird noch heute (bereits in acht Auflagen erschienen) viel, auch in Dilettantenkreisen gelesen. Im eigentlichen musikalischen Leben hat sie eine Umwälzung allerdings nicht hervorzurufen vermocht, das faktische Verhalten der Musiker und Musikverehrer ist, begreiflicherweise, das alte, weil von der Natur gegebene, geblieben; aber die theoretischen Vorstellungen über Wesen und Inhalt der Musik hat sie doch manchem Leser verwirrt,

ins Schwanken gebracht. Letzterer Umstand war für uns die hauptsächliche Veranlassung, der formalistischen Musik-Anschauung eine ausführlichere Betrachtung zu widmen.

Die Doppelnatur des Tones.

Einer der Gründe, auf welche die Formalisten sich vorwiegend stützen, ist, wie im vorigen bereits bemerkt, die mystische Natur der Verbindung zwischen Ton und Gefühl, der Doppelseitigkeit, vermöge welcher der Ton ein Sinnliches ist und doch ein Geistiges in sich enthält, die Unbegreiflichkeit, die darin liegt, daß sich aus einer Gehörserscheinung seelisches Gefühl erzeugt und diese Gehörserscheinung selbst als Abdruck jenes Gefühls empfunden wird. Ein so unerklärliches Faktum — so wird behauptet — könne kein „wissenschaftliches" Fundament für die Betrachtung des Wesens der Musik abgeben, und darum sei den bei den Tönen erwachenden Gefühlen kein eigentlicher Wert, keine Bedeutung als „Inhalt" der Musik zuzuschreiben. Der Trugschluß, der hier vorliegt, ist leicht zu durchschauen; denn die Unbegreiflichkeit einer Thatsache ändert nichts an dem Vorhandensein und an der Beschaffenheit dieser Thatsache, entbindet also die Wissenschaft keineswegs, von ihr Notiz zu nehmen und ihr all die Bedeutung, all den Wert, den sie verdient, beizulegen. Vielmehr entspringt aus solcher Unbegreiflichkeit der Wissenschaft eine neue Pflicht: für die mystische Natur der Thatsachen nach Erklärungen zu suchen, und dieselben, falls ihre völlige Aufhellung nicht gelingen sollte, unserem Verstehen wenigstens näher zu bringen. — Diese Pflicht ist es, welche zu erfüllen wir im vorliegenden Abschnitt nach Möglichkeit, und soweit die Rücksicht auf kurze Fassung es erlaubt, versuchen wollen.

Die innige Verbindung zwischen Sinnen- und Gemüts-Wesen, die wir hier vor uns sehen, ist zunächst keine unerhörte, einzelnstehende Erscheinung, vielmehr sind nicht wenige Fälle aufzufinden, in denen ein ähnliches sich bemerkbar macht. Wir erinnern an die Wirkung der Farben, sowohl in der Natur wie in den farbengebenden Künsten: der Dekorationskunst, Gartenkunst u. s. w., endlich der Malerei. Bringen nicht Licht und helle Farben ein Element von Heiterkeit in unsere Stimmung, wie umgekehrt dunkle Färbungen und Dämmerung unserem Fühlen etwas Gedämpftes und Ernstes aufprägen? Der Maler sieht in seinen verschiedenen Farben, mit Recht, ebensoviele verschiedene „Charaktere", findet, daß ihnen „Stimmungen" innewohnen, die sich dem Gemüt des Beschauers mitteilen, wenn auch in ungleich schwächerem Grade, als es durch die Töne der Musik geschieht, ja, die Verwandtschaft seiner Kunst mit der Tonkunst erkennend, spricht er von „Farben-Tönen".

Auch aus manchen Beispielen des gewöhnlichen Lebens erfahren wir, wie stark der körperliche Teil unseres Wesens mit dem seelischen verknüpft ist, und wie mächtig oft Einwirkungen auf den ersteren auch den letzteren beeinflussen. Wir weisen auf die bekannte krankhafte Erscheinung der

„Hypochondrie" hin. Bei dieser bringt eine Schwächung oder Reizung des Ganglien-Nervensystems eine sehr starke Verstimmung des Gemütes hervor — nicht etwa nur diejenige Verstimmung, die jedem Kranksein anhaftet, nämlich die Verstimmung über das Kranksein, vielmehr hierauf gar nicht bezügliche, tiefgehende melancholische Gefühle, Unzufriedenheit mit sich selbst und seiner Lage, hoffnungsloser Ausblick in die Zukunft, ein Herausheben aller traurigen und quälenden Momente aus allen Dingen, wiewohl in den Dingen selbst keine Veranlassung hierzu liegt. Auch hier also haben wir den Fall, daß ein rein physischer Nervenzustand einen besonderen Gemütszustand, und zwar hier einen sehr stark ausgeprägten, im Gefolge hat. — Wir haben nur zwei Beispiele angeführt, aber gewiß bringen dieselben dem Leser noch manche analoge Fälle, aus allerhand Gebieten des Lebens oder der Kunst, in Erinnerung.

Wir gewinnen mithin zunächst die Ueberzeugung, daß jenes Ueberspringen von Sinnlichkeit in Geistigkeit, welches uns bei der Verwandlung von Ton in Gefühl in Verwunderung setzte, kein alleinstehendes, aus aller Art schlagendes Vorkommnis ist.

Aber auch unserem Begreifen werden wir diesen Verwandlungsprozeß näher bringen, wenn wir folgendes erwägen. Der Ton ist, wie bekannt wahrgenommene Bewegung, er wird erzeugt durch Erschütterung, sogenannte „Schwingung" eines körperlichen Gegenstandes (Instrument, menschliche Kehle u. s. w.). Gefühl aber ist ebenfalls Bewegung, Bewegung unseres seelischen Ich, unseres Gemütes. Dies erweist sich schon, wenn wir auf die Sprache hinblicken, welche, sobald sie Gemütserscheinungen bezeichnen will, sich fast immer solcher bildlicher Ausdrücke, die dem Bereiche der Bewegung entlehnt sind, bedient. Wir reden von „Gemütsbewegung", sagen von dem, was auf unser Gemüt einwirkt: „Es bewegt mich," nennen das Beginnen eines Gefühls eine „Regung", gebrauchen die Worte: Erhebung des Gemütes, Niederdrückung, Erregung, Anregung, Aufregung, Aufwallung des Gefühls, Schwung und Sturm der Empfindung u. s. f.

Somit bemerken wir im Grundwesen des Tones und des Gefühles ein Gemeinsames: die Bewegung, und erkennen eine sehr bedeutsame Verwandtschaft zwischen beiden. Allerdings dehnt sich noch immer eine Kluft zwischen ihnen aus, deren Ueberbrückung unmöglich erscheint, denn wie ist es denkbar, daß körperliche Bewegung zu geistiger werden könne?

Gleichwohl werden wir diese Kluft bis zu einem merkwürdigen Grade verkleinert finden, wenn wir das Wesen des Tones genauer betrachten. Im Ton ist nämlich, wiewohl er das Erzeugnis körperlicher Kräfte ist, die Natur des Körperlichen so verfeinert, so verklärt, daß sie fast abgestreift, fast vergeistigt erscheint. Man beachte folgendes: Beim Hören nehmen wir nicht den bewegten Körper selbst wahr (wie beim Sehen), sondern nur dessen Bewegungen. Auch diese aber vernehmen wir nicht direkt, sondern sie verwandeln sich, verallgemeinern sich zu Schwingungen der umgebenden Luft, welche sich rings im Raume verbreiten und so auch an unser Ohr gelangen. Die Luft wiederum ist ein körperlicher Stoff von auserlesener Feinheit, alle gröberen Eigenschaften der Materie — das Massige, die

fühlbare Schwere, die Sichtbarkeit u. ſ. w. ſind in ihm verflüchtigt. Endlich iſt die Wahrnehmung der Luftbewegung im Ohr eine eigentümlich immaterielle, wir nehmen ſie weder als Luft noch als Bewegung wahr, ſondern empfinden nur eine Anregung des Gehörnerven, jene eigentümliche Erſcheinung, die wir „Schall, Klang, Ton“ nennen, die wie ein inneres Bild in uns auftaucht, und mit dem, wovon ſie herrührt — nämlich außen befindliche kompakte Körper — gar keine Verwandtſchaft mehr zeigt.

So ätheriſch, ſo geiſt-ähnlich erweiſt ſich uns das Weſen des Tones, und es wird hiernach begreiflicher, daß er, dem Geiſtigen nahe ſtehend, in dieſes ſelbſt überzufließen, auf unſer Geiſtiges einzuwirken und eine entſprechende körperliche Hülle für Geiſtiges abzugeben vermag.

Die Muſik ſtellt angeblich „unbeſtimmte“ Gefühle dar.

Es iſt ein alter, viel gehörter Ausſpruch, daß die Gefühle, welche die Muſik darſtelle, „unbeſtimmte“ ſeien. Faſt in allen muſik-äſthetiſchen Syſtemen, mögen ſie auf das Gefühl als Inhalt der Muſik Wert legen, oder es als ſolchen verwerfen, findet ſich dieſer Satz; auch von Dilettanten, ſelbſt von Fachmuſikern, kann man ihn häufig hören, und diejenigen Perſonen, welche der Muſik mit geringer Sympathie oder direkt antipathiſch gegenüberſtehen, finden in jener vermeintlichen „Unbeſtimmtheit“ einen Grund ihrer Gegnerſchaft. — Und doch liegt in dieſem Ausſpruch ein verworrener und falſcher Gedanke, und der Begriff der „Unbeſtimmtheit“, wie er hier angewendet wird, iſt ſelbſt einer der unbeſtimmteſten, die es geben kann. Es wäre wohl an der Zeit, dieſen alten, weitverbreiteten Irrtum aufzulöſen, und das wahre Sachverhältnis klarzuſtellen. Die Unterſuchung hierüber, die wir jetzt unternehmen wollen, wird uns zugleich um wichtige Schritte auf unſerem Hauptwege fördern und uns dem Kern unſerer Betrachtungen nahe bringen.

Der Ausdruck „unbeſtimmte Gefühle“ wird in zweierlei Sinne gebraucht.

Die einen halten die in der Muſik lautbar werdenden Gefühle deshalb für „unbeſtimmt“, weil man dieſelben nur mit einer geringen Anzahl von Worten allgemeinen Charakters zu bezeichnen vermag, nämlich als „heitere, traurige, belebte, ruhige, ſtarke, ſanfte“ u. ſ. w. In der That wohnt dieſen Worten nur ein unbeſtimmter, gattungsmäßiger Begriff inne, alles Näher-Nüancierte, Individuell-Beſtimmtere fehlt. Nun ſehe man aber genauer zu, *auf welcher Seite* die Beſtimmtheit fehlt. Fehlt ſie der Muſik oder der Sprache? *Dieſer*, der Sprache, mangeln die Bezeichnungen für die tauſendfältigen *Abſtufungen* des Heiteren, Traurigen u. ſ. w., für die unzähligen Gefühls-*Miſchungen* und -*Modifikationen*, welche im Gemütsleben vorkommen, und welche die Muſik ſämtlich in ihrer genaueſten Eigentümlichkeit darzuſtellen vermag. Man halte eine Anzahl von Ton-Werken ähnlichen Grundcharakters gegeneinander, z. B. die große Reihe Haydnſcher Symphonien, denen eine heitere Grundſtimmung gemein-

am ist, vergleiche die einzelnen Sätze derselben untereinander, die einzelnen Partien der Sätze, schließlich die einzelnen Phrasen und Tongedanken: für alle die unendlich zahlreichen und weitgehenden Unterschiede, welche sich hier innerhalb eines Gemeinsamen bemerkbar machen, wird die Sprache nur wenige Worte, wie „fröhlich, freudig, lebensvoll, vergnügt" u. s. w., finden, wird allenfalls durch figürliche Ausdrücke, durch Umschreibungen, durch Bilder der Wiedergabe des einzelnen etwas näher kommen, wird aber nach alledem ihre Armut, ihr Unvermögen, die Mühseligkeit und Künstlichkeit, mit der sie verfahren muß, um nur einiges zu erreichen, die Unbestimmtheit, in der sie verbleiben muß gegenüber dem grenzenlosen Nüancenreichtum in den Gefühlsbildern der Musik, eingestehen müssen. Die Unbestimmtheit fällt der Sprache zur Last, nicht der Musik.

Andere verbinden einen anderen Sinn mit dem betreffenden Wort. Die Gefühlsdarstellung der Musik sei deswegen unbestimmt, weil die Musik von den Ursachen der Gefühle, die sie ausdrückt, keine Kunde giebt, weil sie die Gegenstände nicht nennt, auf welche die Gefühle sich beziehen, und auch die Gedanken-Reihen nicht angiebt, welche im Geiste des Fühlenden während des Gefühls-Prozesses sich abspinnen. — Man hat bei diesem Ausspruch mehr als bei dem vorigen den Eindruck, es werde hier wirklich ein Mangel der Musik aufgedeckt, aus welchem sich ein berechtigter Vorwurf gegen sie ableiten ließe.

Unsere späteren Ausführungen werden das Irrige dieser Meinung klarlegen, und den Tadel zurückweisen. Zunächst aber haben wir darauf aufmerksam zu machen, daß in obigem Ausspruch der Begriff des „Unbestimmten" ebenfalls in einer verworrenen Weise zur Anwendung kommt. Wiederum sind es nicht die Gefühle, welche als unbestimmt bezeichnet werden dürfen, sondern die erwähnten Neben-Umstände sind unbestimmt. Der Hörer erfährt nichts von den Ursachen der Gefühle und von den Vorstellungen, welche dieselben begleiten, diese Momente also läßt die Musik in der Unbestimmtheit, die Gefühls-Bewegungen selbst stellt sie in aller Bestimmtheit, in voller Ausführlichkeit und mit all den individuellen Nüancen dar, welche keiner Kunst als gerade nur ihr erreichbar sind.

Soviel zur Aufklärung der falschen Beziehung, die dem Worte „unbestimmt" in beiden Fällen gegeben wird. —

Durch die Richtigstellung dieser Beziehung ist jedoch der Mangel, welcher oben der Musik vorgehalten worden, noch nicht aufgehoben und der Vorwurf, der daraus resultiert, nicht entkräftet. Denn, möge auch die Unbestimmtheit nicht die Gefühle selbst, sondern deren Nebenumstände betreffen, so fehlt es doch immerhin irgendwo an Bestimmtheit, und zwar, wie es scheint, an einer wesentlichen Stelle, denn diese „Neben"-Umstände erscheinen keineswegs als „nebensächliche" Umstände, sondern als integrierende Teile des Bildes, welches die Musik zu zeichnen hat.

In der That existiert eine Partei, welche aus dem angegebenen Grunde die Musik für eine minderwertige und unvollkommene Kunst hält. Denn — so wird gesagt — im Leben steht das Fühlen nie allein, es ist stets mit dem Denken, vielfach auch mit dem Wollen und dem Handeln

verbunden. Alles dies zusammen bildet eine innige Einheit, ein Moment wirkt auf das andere. Die Musik zerstört diese Einheit, sie greift einseitig das Gefühlsmoment heraus. Da sie mich die Ursache nicht wissen läßt, durch welche das erste Gefühl erzeugt worden, und ebensowenig die ganze Reihe von Ursachen, durch welche der mannigfache Wechsel der Empfindungen, wie er sich im Verlaufe des Tonstückes zeigt, bedingt wurde, so fehlen mir nicht nur wichtige Teile in dem Lebensbilde, sondern es fehlt mir auch der Zusammenhang und die Erklärung des übriggebliebenen Teiles, ich *verstehe* die Empfindungen und die Folge der Empfindungen nicht; ich kann höchstens die fehlenden Ursachen zu erraten, sie im Kreise meiner Gedanken und meiner Phantasie aufzufinden suchen, mag auch hin und wieder eine solche entdecken, welche zum vorliegenden Stimmungsbilde paßt, aber diese meine Gedankenforschung bleibt stets unsicher und vor allem überaus lückenhaft; die Musik giebt mithin eine verschwommene Erscheinung gleich einem Traumbild, das nur an seltenen Stellen eine Spur von Zusammenhang, meist aber undeutliche Umrisse und eine unmotivierte Folge von Einzelbildern zeigt, die sich, kaum erschienen, gleich wieder verwandeln und zerfließen, so daß sich ein wirklicher Sinn nicht offenbart.

In der That ein schwerer Vorwurf, ja, eine Reihe von Vorwürfen, die überzeugend genug klingen und wohl geeignet sind, selbst einem begeisterten Musikfreund Zweifel an dem Werte der Tonkunst zu erwecken. — Nun sei aber zunächst auf folgendes hingewiesen.

Eine sehr große Zahl von Musikfreunden, wohl entschieden die Majorität derselben, und viele Geistbegabte und Hochgebildete in sich schließend, erhebt, obwohl sie die Thatsache des Fehlens von Gedanken-Vorstellungen anerkennt, keinen Vorwurf dieserhalb gegen die Musik, sie macht keinen *Anspruch* an dieses Fehlende, offenbar deswegen, weil ihr ein *Bedürfnis* danach nicht innewohnt. Die Musikhörer dieser Art nehmen die Eindrücke, welche die Musik ihnen darbringt, direkt und tief in ihr Inneres hinein, fühlen sich mit ihnen, mit ihnen allein, voll beschäftigt, voll ausgefüllt, und erfahren durch sie einen seelischen Genuß, den sie dem Höchsten und Idealsten beigesellen, das Kunst und Leben ihnen zu bieten vermag. — Wir lernen hieraus zunächst folgendes. Das Verlangen, das über die Darbietungen der Musik hinaus auch das nicht von ihr Berührte haben möchte, ist keineswegs *allgemein*, der Mehrzahl der Musikgenießenden, auch solchen, die nichts weniger als geistesarm und gedankenlos sind, ist es fremd; der so natürlich erscheinende Schluß: da im Leben das Gefühl stets mit Gedanken-Vorstellungen verknüpft ist, so ist das Fehlen der letzteren in der Musik eine Unvollkommenheit — dieser Schluß ist also nicht zutreffend. Der Geist der Musik muß wohl ein anderer als der des wirklichen Lebens, ihr Standpunkt, sozusagen, muß ein veränderter, ein derartiger sein, daß sie das hier nicht zur Erscheinung Kommende entbehren kann.

Diese Vermutung bestätigt sich uns auffallend, wenn wir das Verhalten der Musiker selbst, zumal — was ja besonders maßgebend erscheinen muß — der schaffenden Musiker in diesem Punkte beobachten. Die große

Mehrzahl der Komponisten, gerade die größten Meister miteinbegriffen, leben und schaffen, sobald es sich um reine Instrumental-Musik handelt (um Musik ohne Text oder programmatische Ueberschriften, von der allein natürlich hier die Rede ist), ausschließlich im Bereiche des Gefühles und dem, worin sich dasselbe offenbart, dem Bereiche des Tones, völlig abgetrennt von allen Vorstellungen der Gedanken-Welt und der Sinnen-Welt. — Folgendes ist der Werde-Prozeß eines reinen Instrumentalstückes. In der Phantasie des Tonschöpfers taucht zuerst ein Stimmungsmoment auf, sogleich zu einer Tongestalt verkörpert. Die Frage, auf welche Ursache, auf welche Veranlassung sich dieses Stimmungsbild bezieht, existiert für ihn nicht, denn ihm ist keine Ursache bewußt; er hat nicht etwa an einen Vorgang oder Gegenstand gedacht und aus diesem den Stimmungseindruck abstrahiert, sondern unmittelbar erwachte in seiner Vorstellung dieses bestimmte Gefühls- und Ton-Bild. Dasselbe wird nun der Ausgangspunkt seines Werkes, sein „Thema". Und wie dieses erste Bild, so werden ihm auch alle folgenden lediglich durch die Ton- und Gefühls-Phantasie zugebracht. Für die mannigfachen Gefühls-Wendungen, welche sich im Verlauf seines Werkes ergeben, sind auswärtige Gründe nicht vorhanden. Wenn er jetzt in leidenschaftliche, jetzt in ruhige Empfindung, hier in energische, dort in weiche Stimmung einlenkt, so hat er nicht etwa die Dazwischenkunft von Ereignissen oder Reflexionen im Sinne, welche diese Umstimmungen erzeugen und die Uebergänge oder Absprünge veranlassen. Ausschließlich sein eigenes angeregtes Gefühl drängt ihn, sich jetzt hierhin, jetzt dorthin zu wenden. Dabei fehlt ihm dennoch nicht die Empfindung eines Zusammenhanges, ja eines tiefen und festen Zusammenhanges, in welchem seine Gefühlsbilder miteinander stehen und stehen sollen; er verwirft oft einen Einfall, weil er den Zusammenhang mit dem vorigen bei ihm vermißt. Wodurch ihm der Zusammenhang an einer Stelle gegeben, an einer anderen verfehlt erscheint, worin derselbe besteht, das wird er nicht zu sagen wissen, nur das würde er, wenn gefragt, entschieden bekunden, daß in äußeren Gegenständen oder Gedankenreihen, welche ihm vorgeschwebt haben möchten, dieser Zusammenhang nicht besteht.

Der Musiker — und dieser muß doch als Autorität gelten — empfindet also einen Zusammenhang der Gefühlsreihen in der Musik, obwohl alles das fehlt, was sonst dieselben zu einer Einheit verbindet; es muß mithin in der Musik ein Zusammenhang besonderer Art walten, ein anderer als der, welcher sich im Leben geltend macht. Die Erforschung dieses Punktes wird das Centrum, der Lebensnerv unserer ganzen musikästhetischen Entwickelungen werden, denn sie wird uns lehren, wie die Musik zu verstehen sei.

Ehe wir uns aber diesem Kern unserer Aufgabe zuwenden, möchten wir noch einen einzelnen Punkt aufhellen, um das Terrain für die Haupt-Untersuchung völlig frei zu machen; und blicken hierzu auf jene Gruppe von Musik-Beurteilern zurück, für welche das Hereinziehen von Gedanken und Vorstellungen ein Bedürfnis ist, und welchen das Fehlen derselben in der Musik als ein wesentlicher Mangel erscheint.

In dieser Gruppe finden wir nämlich in großer Zahl hervorragende Kapazitäten, tiefe und verstandesscharfe Denker, sowie mit dichterischer Phantasie begabte Naturen. Dieser Umstand muß uns von neuem Zweifel an unseren Resultaten erwecken. Wenn viele der ausgezeichnetsten, der höchstentwickelten Geister jenes Bedürfnis empfinden, erweist es sich nicht dadurch als ein tief berechtigtes? Die Antwort, sollte man meinen, müßte zweifellos bejahend ausfallen; und dennoch verhält sich die Sache anders. — Eine hohe Kapazität auf einer Seite der menschlichen Natur schließt nämlich sehr häufig, fast immer, eine solche auf einer anderen Seite aus. Zwei verschiedene Richtungen des menschlichen Geistes und der menschlichen Fähigkeiten stehen oft in widersprechendem Verhältnis zu einander. Dies giebt uns die Lösung des vorliegenden Problems. Gerade die auf Denkthätigkeit, auf das scharfe begriffliche Erfassen der Welt vorwiegend angelegten Naturen vermögen nicht — oder nur in seltenen Fällen — in das Wesen der Musik, d. i. der Gefühls-Kunst, rein und voll einzugehen, weit entfernt, daß sie die richtigere, tiefere Beurteilung der Musik haben müßten, weil ihre Urteilskraft eine besonders hohe, ihr Denken ein besonders geläutertes sei, sind sie vielmehr die weniger „musikalischen" Naturen als viele andere, auf dem Gebiet des reinen Denkens weniger hervorragende. Denn die Denker-Naturen leben in der Welt der Begriffe und der gegenständlichen Anschauungen. Von beidem ist ihre Seele fortwährend erfüllt, und beides mit dem denkenden Geiste zu verarbeiten, Gedanken-Resultate aus ihren Kenntnissen und aus dem, was ihnen von der Außenwelt entgegenkommt, zu gewinnen, das ist ihre stete, selbst unwillkürliche Thätigkeit, der Pulsschlag ihres geistigen Lebens, ebenso unentbehrlich und ebenso unausgesetzt, wie der physische Pulsschlag in ihrem körperlichen Sein. Diesen Naturen sind daher Gefühlsbilder, welche nur Gefühlsbilder sind, uneingänglich, sie verlangen sofort, auch etwas Gegenständliches dabei zu denken, Anschauungen aus der äußeren, objektiven Welt mitzuempfangen, auch Worte, d. i. Gedanken-Reihen des Verstandes mitgeteilt zu erhalten. Sie brauchen deswegen der schönen und machtvollen Einwirkung der Musik nicht verschlossen zu sein; sogar, weil die Musik eine ihrer Natur fremdartige Erscheinung ist, überfällt sie sie oft mit jener fascinierenden Gewalt, mit der Fremdes, Geheimnisvolles auf das menschliche Gemüt einzuwirken pflegt. Aber diesem Eindruck können sie sich nicht lange hingeben. Allzubald regt sich das Verlangen, in dem Zaubergarten der begrifflosen Töne sich an gegenständlichen Vorstellungen und wörtlich aussprechbaren Gedanken orientieren, in diesem Meer des bloßen Fühlens sich an Angeschautes und Gedachtes anklammern zu können.

Dies erklärt uns auch die merkwürdige Thatsache, daß unsere größten Dichter zur Musik kein inniges Verhältnis und keine eigentliche Auffassung ihrer Schöpfungen gewinnen konnten. Ein Goethe, ein Schiller, Lessing und andere Dichtergrößen, welche mit ihrer immensen geistigen Fähigkeit die ganze Welt umfaßten, ein außerordentlich großes Bereich des Wissenswerten und Wissensmöglichen sich zu eigen machten und überall fast, wo

ihre Urteilskraft sich bethätigte, Erkenntnisse von unübertrefflicher Schärfe und Tiefe zu Tage förderten — sie stehen der Musik fremd, trotz aller Wärme und aller Anerkennung doch mehr ablehnend, ohne eigentliches Verständnis für Wesen und Grundsätze dieser Kunst, ohne Neigung, sich mit ihr so tief einzulassen, wie sie es mit den anderen Künsten in voller Begeisterung gethan, gegenüber. Mit der höchsten Fähigkeit und dem mächtigsten Drange ausgestattet, die objektive Welt zu erfassen und aus den gewonnenen Vorstellungen ihre herrlichen Bilder des Lebens, wieder mit den objektiv bezeichnenden Worten, zu gestalten, war ihnen die reine, gegenstandslose Welt des Gefühls, welche die Musik widerspiegelt, ein exotisches Land, welches sie wohl anzog und in welchem sie wohl staunend eine Zeitlang umherwandeln mochten, von dem sie sich aber bald wieder in ihre Heimat zurücksehnten.

Wir werden schließlich einen Punkt der Vermittlung vorfinden. Die Musik bedarf der Welt des Verstandes und des Auges nicht — wir werden finden, daß sie eine eigene Welt für sich ist, ja, daß sie in sich selbst ein eigenes Gedanken-Reich und ein eigenes Sinnen-Reich enthält, also eine vollständige Welt ist — sie bedarf, wie gesagt, jener auswärtigen Bezirke nicht, aber sie kann sie in sich hineinziehen. Und sie stellt sich auch diese Aufgabe. Denn, wiewohl die reinen Gefühlsbilder, die sie bietet, eine volle Befriedigung gewähren, so existiert doch in der menschlichen Natur das Verlangen, daneben auch Gefühlsbilder von der Art zu besitzen, wie sie das Leben enthält, wo alle inneren und äußeren Sphären des Daseins beisammen sind. Um dies zu leisten, verbindet sie sich mit dem Material der Dichtkunst, dem Wort, und verwendet es entweder als Ueberschrifts-Wort, welches die Tonschöpfung auf einen auswärtigen Gegenstand bezieht und wird so zur „Programm"-Musik, oder zieht es als Text-Wort gänzlich in sich hinein, überträgt seine Verkündigung der menschlichen Stimme und wird so zur „Vokal"-Musik.

Die musikalische Logik.

Die Untersuchungen des vorigen Abschnittes haben uns auf die Frage nach dem Zusammenhang, welcher in der reinen Instrumentalmusik herrscht, und damit auf die für das musikalische Verständnis allerwichtigste Frage geführt. Daß dieser Zusammenhang in Vorstellungen und Reflexionen, welche außerhalb der Musik selbst liegen, nicht besteht, daß der Komponist nicht von einer Geschichte aus dem Leben oder von einem Verstandes-Gedanken ausgeht, hiervon die Gefühlsseite ablöst und in Tönen darstellt, während er alles übrige verschweigt — daß auf diese Weise eine Musik-Schöpfung nicht zu stande kömmt, das haben wir erkannt. Wir haben hingegen die Thatsache vorgefunden, daß der Komponist bei der Entwickelung seiner Gefühlsreihen von der Empfindung eines gewissen inneren Zusammenhanges geleitet wird, dessen Art er allerdings nicht anzugeben ver-

mag, der ihm aber die einzelnen Gefühlsmomente so innig miteinander zu verknüpfen scheint, wie etwa das logische Gesetz die Gedanken eines Dichterwerks zusammenbindet, daher wir fortan das Prinzip des Zusammenhanges in der Musik die „musikalische Logik" nennen wollen.

Die ästhetischen Systeme sind dem Wesen der musikalischen Logik mehr oder weniger nahe gekommen, doch finden wir es nirgend mit voller Sicherheit erfaßt und in zweifellosen Worten hingestellt. Wir unternehmen jetzt das letztere, indem wir folgende Sätze aufstellen, welche wir die Leser dringend ersuchen in einem Zuge lesen und die Beurteilung derselben bis ans Ende aussetzen zu wollen; denn wir stellen das zu Erweisende zunächst mehr als Behauptung hin, und lassen seine Begründung durch den Verlauf der Betrachtungen sich allmählich entwickeln.

Der Zusammenhang der Gefühlsmomente in der Musik kann, da er in auswärtigen Ursachen (in Bildern von Lebens-Vorgängen und Verstandes-Gedanken) nicht besteht, nur *in den Gefühlen selbst* liegen, d. i. die einzelnen Gefühlsmomente *entspringen aus einander*, ein zweites Gefühl entwickelt sich *aus dem ersten*, ein drittes aus dem zweiten u. s. f., ähnlich der „logischen" Entwickelung, vermöge welcher die Gedanken des Verstandes *aus einander* entspringen.

Daß Gefühle sich *aus einander* entwickeln können, und nicht jedes neue Gefühl eines neuen Anstoßes von *außen* bedarf, ist eine zu wenig bekannte und beobachtete, gleichwohl eine zweifellose Thatsache, welche auch die regeren Forschungen der modernen Psychologie bereits stärker hervorgehoben haben.

Die Gefühle haben in der That — wenn sie nicht durch zwischentretende äußere Ereignisse oder Gedanken-Vorgänge *abgelenkt* werden — ihre eigene, selbständige Entwickelung, ihr *eigenes Leben*, und auch ihr eigenes *Lebensgesetz*.

Daß im Gefühlsleben innere *Gesetze* walten, ist eine ebenfalls viel zu wenig ins allgemeine Bewußtsein gedrungene Thatsache. Ursache dieser mangelnden Erkenntnis ist der Umstand, daß im Leben das Gefühl fortwährend in Begleitung und in Wechselwirkung mit unserem Denken und Thun auftritt, daß es mit diesen beiden Faktoren innigst verwebt ist, daher fast nie eine längere Strecke selbständiger Entwickelung durchmachen kann, sondern, fortwährend abspringend, unserem Sehen, Denken, Wollen, Handeln nachfolgt. Das Gefühl hat sich also nach den Zusammenhängen in dem, was wir sehen, denken, wollen u. s. w. zu richten, seinem eigenen, inneren Zusammenhangsprinzip kann es *selten* folgen.

An diese *selten* auftretenden Erscheinungen haben wir uns zu halten, wenn wir das Gefühl in seiner Selbstentwickelung und seiner eigenen Gesetzmäßigkeit belauschen wollen. Es sind dies hauptsächlich zwei seelische Situationen: diejenige der leidenschaftlichen Gefühls-Aufwallung und diejenige einer ruhigen, schwärmerischen Versenkung in eine meditative Stimmung. In beiden Fällen ist nämlich das Gefühl der vorwiegende Faktor unter unseren Seelenkräften, daher der wesentlich *bestimmende* Faktor, und ob zwar auch dann die anderen Seelenvermögen (Verstand, Phantasie,

Gedächtnis u. s. w.) nicht unthätig sind und ins Gefühl ablenkend hineinwirken, so sind diese Ablenkungen dann doch wenig bedeutend, so daß im ganzen das Gefühl sozusagen seinen eigenen Willen durchsetzen, seine eigenen Wege gehen kann.

Wenn wir die beiden geschilderten Seelenzustände beobachten, so werden wir zwar nur wenige Gesetze des Seelenlebens, aber immerhin Gesetze auffinden. (Der Psychologe von Fach, dessen Blick geschärft ist, findet deren weit mehr als der gewöhnliche Beobachter.)

Solche, allgemein erkennbaren Gesetze sind z. B. die folgenden. Zunächst die Steigerung der angefangenen Gefühlsbewegung: die leidenschaftliche Erregung wird in ihrem Verlaufe heftiger, die meditative Versenkung wird allmählich tiefer. Ein zweites Gesetz bemerken wir darin, daß, trotz der Steigerung im ganzen, ein Heben und Senken, ein Verstärken und Nachlassen im einzelnen, sozusagen ein Pulsschlag der Bewegung stattfindet: auf Augenblicke wird die leidenschaftliche Empfindung ruhiger, um im nächsten Augenblick, wie mit um so gesammelterer Kraft, heftiger hervorzubrechen; ebenso läßt das Drängen des meditativen Gefühls nach der Tiefe, auf Momente nach, um sich dann verstärkt wieder fortzusetzen. Ein drittes Gesetz, das auffallendste von allen, ist das des Absprunges in den Gegensatz, sobald die Steigerung des ursprünglichen Gefühls einen Höhepunkt erreicht hat: wenn der leidenschaftliche Sturm der Empfindung sich aufs äußerste verstärkt hat, tritt plötzlich Ruhe ein; umgekehrt: sobald die Versenkung des meditativen Gefühls auf eine gleichsam bodenlose Tiefe trifft, dann taucht plötzlich die Empfindung belebt und gesammelt wieder empor und fühlt sich aufgelegt, sich nun wieder dem äußeren Leben, anstatt der Innenwelt des eigenen Ich, zuzuwenden.

Der letztangeführte Vorgang ist analog einem solchen, den wir in allen Lebenserscheinungen der Natur und des Menschenseins als einen gesetzlichen vorfinden, und der sich in dem bekannten Spruch ausdrückt: „Les extrêmes se touchent" — „die Gegensätze berühren sich, suchen sich." Wenn wir uns genauer umsehen, finden wir auch die ersterwähnten Gefühls-Gesetze der Steigerung und der pulsierenden Hebung und Senkung in allem Leben wieder. Dies läßt uns vermuten, daß sämtliche Gefühls-Gesetze keine anderen, als die allgemeinen Lebensgesetze seien — und die Psychologie bestätigt diese Vermutung.

Hiermit haben wir die Seele des musikalischen Zusammenhanges, das erste und hauptsächliche Prinzip der musikalischen Logik aufgedeckt: Die Gefühlsreihen der Musik entfalten sich nach inneren Lebensgesetzen des Gefühles, und zwar sind diese mit den Gesetzen alles Lebens überhaupt identisch.

Diese Wahrheit hat denn auch die verdienstvolle Vischer'sche (unter Mitwirkung von Karl Köstlin abgefaßte) Musik-Aesthetik, wenn auch mehr als Ahnung oder Hypothese, doch bereits mit völliger Deutlichkeit ergriffen, und ich setze ihre Worte, als sehr bezeichnend und wertvoll, hierher:

„Der Lebenslauf einer Stimmung (wie die Musik sie schildert) wird die Gesetze der Entwickelung und des Umlaufs alles Lebens

darstellen: ein Ansteigen und Fallen, sich Spannen und Lösen, Verwandtes mit Verwandtem Binden, starke und milde Kontraste Setzen und Versöhnen, sich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, sich wieder Sammeln, schließlich befriedigt in sich Zurückkehren und Ausatmen."

Wenn aber, wie eben gesagt, in dem Vischer'schen Systeme das Vorstehende nur als Ahnung und Vermutung ausgesprochen werden konnte, so lag dies daran, daß ein zweiter Punkt *nicht* zur Klarheit gebracht worden ist, ein Punkt von der höchsten Wichtigkeit, nämlich der folgende:

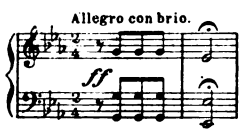
In den Gefühls-Kombinationen, welche die Musik darstellt, wird zwar von allen Einwirkungen der äußeren, gegenständlichen Welt abgesehen, aber *nicht* von der Einwirkung des *Denkens*. Die Musik zeichnet nicht traumartige Gefühlsentwickelungen, bei welchen das Denken unbeteiligt wäre, sondern sie setzt voraus, daß das Denken völlig *wach* und in lebhafter Mitwirkung bei dem Gefühlsprozeß begriffen sei; nur, da eben die ganze äußere Welt wegfällt, so bleibt als einziger Gegenstand des Denkens *das Gefühl selbst* übrig. Das Gefühl spiegelt sich im Bewußtsein, und erhält von daher Einwirkungen, Umbildungen. Viele Arten von Gefühlen kommen überhaupt nur durch solche Spiegelung im Bewußtsein und im Denken zu stande: So entsteht beispielsweise das Gefühl der „Hoffnung" dadurch, daß ich dem gegenwärtigen unglücklichen Zustande einen möglichen besseren *in Gedanken* entgegensetze, oder auch, daß ich eines ehemals vorhanden gewesenen besseren Zustandes, der wiederkehren könne, mich *erinnere*; umgekehrt das Gefühl der „Furcht" dadurch, daß der wirklichen Gegenwart eine nur *gedachte* schlimmere Zukunft entgegengesetzt wird. Das Extrem des Unglücksgefühles, welches wir „Verzweiflung" nennen, bildet sich durch *Gedanken*-Resultate: Aus den erfahrenen immer wiederkehrenden schlimmen Schicksalsmomenten, welche der überschauende Geist zusammenfaßt, oder aus der Bemerkung, daß sich kein Mittel zur Rettung auffinden lasse, zieht er die *Erkenntnis* von der *Unmöglichkeit* der Rettung, durch welche sich das schmerzhafte Gefühl bis zu äußerster Schärfe steigert. Auf die gleiche, aber inhaltlich umgekehrte Weise entstehen die Gefühle des höchsten Vertrauens, des unbeugsamen Mutes. Oder man denke an den Seelenzustand der „Resignation", welcher ebenfalls wesentlich auf einem Gedanken-Schluß beruht: Darauf, daß kein Ausweg zu finden, daß aber Verzweiflung hieran nichts ändern könne, oder, daß sie des Menschen unwürdig sei. — Kurz, alle Funktionen unseres Intellektes: Bewußtwerden, Vergleichen, Schließen, sich Erinnern u. s. f. werden innerhalb der musikalischen Seelenbilder auf *die Gefühle selbst* angewandt, und so wirken außer den *eigenen* Lebensgesetzen der Empfindung auch noch *Gedanken-Vorgänge* auf die Entwickelung der Gefühlsreihen ein, und beides zusammen ergiebt jenen eigentümlichen, jenen wahrhaften und tiefen Zusammenhang der letzteren in den Werken unserer Meister, jenen Zusammenhang innerlichster Art, welcher die Bezeichnung einer „musikalischen Logik" im höchsten Grade verdient. —

Und nun bitte ich meine Leser, mit mir zur Betrachtung, zur Analyse

eines solchen Meisterwerkes zu schreiten, einen Teil desselben zu durchwandern, um das hier theoretisch Aufgestellte in der Wirklichkeit der Kunst bestätigt zu sehen. Ich wähle eines der bekanntesten und gefeiertsten Werke, ein solches zugleich, bei welchem das Gefühl der Hörer, daß ein innerlichstes Band des Zusammenhanges die einzelnen Momente in den Tonschöpfungen der Meister verknüpfe, von jeher besonders lebhaft gewesen ist: die Symphonie C moll von Beethoven.

Nachweis der musikalischen Logik an dem Beispiel der Beethovenschen C moll-Symphonie.

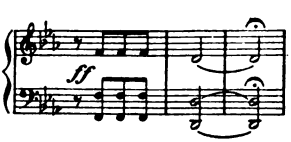
Zuvor eine Bemerkung: Unsere Analyse muß mit Worten geschehen, der Stimmungsinhalt der einzelnen Tonbilder muß durch die Ausdrücke der Sprache bezeichnet werden; der Leser, dem bereits die Beschränktheit der Sprache in der Wiedergabe bestimmt nüancierter Gefühle klar geworden, wolle daher an den notgedrungenen Unvollkommenheiten dieser sprachlichen Schilderungen keinen Anstoß nehmen. Es genügt, daß durch unsere andeutenden Worte in dem Leser das eigene Nachempfinden des Stimmungsinhaltes der Töne erweckt werde, welches jene Andeutungen ergänzen wird. — Betrachten wir den Anfang:



Es sind vier harte Ton-Schläge, welche mit großer Heftigkeit hereinstürmen, hereinbrechen, völlig unvorbereitet (— nichts, was auch nur eine bestimmte Tonart und eine feste Taktform fühlen ließe, ist vorhergegangen); sie zeichnen so das Bild einer plötzlich die Seele erfassenden, gewaltsamen und schreckhaften Erschütterung, einer Erschütterung jener Art, wie sie ein ungeahnter Schlag des Schicksals zu erzeugen pflegt. — Der letzte der vier Töne bleibt liegen, drückend, lastend.

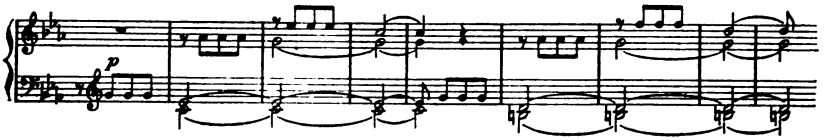
Wir wissen, daß die Frage, welches Ereignis diese Erschütterung veranlaßt haben kann, eine überflüssige wäre, daß die Musik sich nicht für die Ursache, sondern für die Wirkung, d. i. für die erzeugte Seelenbewegung interessiert. Auch würde eine solche Frage keine Antwort finden, denn verschiedene tragische Vorgänge können die gleiche Art der Erschütterung zur Folge haben, die letztere hängt nicht davon ab, was geschehen ist, sondern wie und wie stark das Gemüt von dem Geschehenen ergriffen worden. — Somit von vornherein allen Hinblick auf Aeußeres ablehnend, wenden wir uns zur weiteren Betrachtung des Tonwerks, und verfolgen nun, wie die angeschlagene Stimmung sich — aus sich selbst — entwickelt.

Die vier Schläge wiederholen sich, einen Tonschritt tiefer:

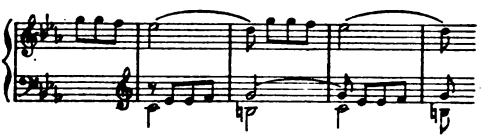


wodurch zugleich die Moll-Tonart, der düstere Stimmungs-Hintergrund des Bildes, stärker fühlbar wird. Der Schlußton preßt sich hier noch länger, tiefer, wuchtiger ein. — Dieser zweimalige Angriff der tragischen Gefühlsmacht

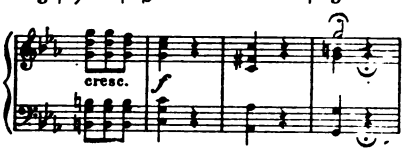
verſetzt das Gemüt zunächſt in eine Art Betäubung, kein Gedanke an Widerſtand, nicht einmal das klare Bewußtſein der ſchrecklichen Lage kann noch in ihm auftauchen, ſondern nur der Widerhall der vier Schläge wirrt, wie von mehrfachen Echos zuſammentönend, in der Seele hin und her:



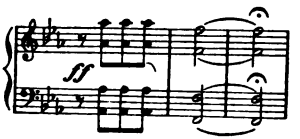
Dieſe Lethargie weicht ſodann einer unruhigen Bewegung,



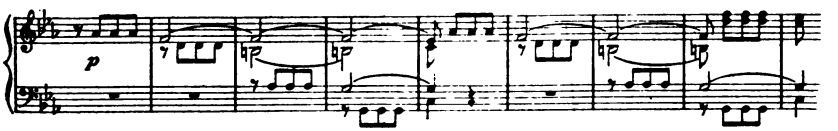
in welcher zuletzt das die Seele quälende Moment — die vier Schläge — energiſch erfaßt und mit kräftigen Accorden abgeworfen wird:



Aber von dem letzten dieſer kraftvollen Accorde bleibt der Oberton, wie man bemerkt, hängen, anhaltend, fragend. — Da erdröhnen, noch kraſſer als vorher, und mit der ſchärfſten Ausprägung des finſteren Moll, die anfänglichen Schläge zum drittenmal.



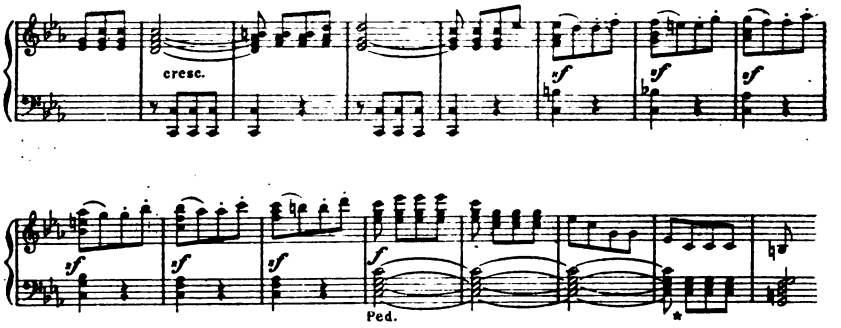
Wiederum iſt nur ein mattes Umherſchwirren des Nachhalls jener vier Töne, in dumpferer Region als vorher, die Wirkung:



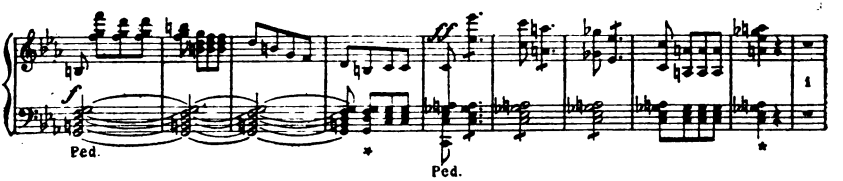
— Dieſe vier Töne, das ſei hier eingeſchaltet, beherrſchen überhaupt das ganze Tonſtück: die Seele iſt von dem Eindruck der anfänglichen Schläge, alſo auch von dem Tonbild dieſer Schläge (♩♩♩|♩), ausſchließlich erfüllt, kein anderer Tongedanke kann auftauchen, ausgenommen da, wo ſich das Gemüt von dem urſprünglichen Eindruck zu löſen vermag, wie wir weiterhin ſehen werden. —

Wir fahren an unſerer Stelle fort. — Erſt jetzt tritt das Bewußtſein des Furchtbaren, das auf die Seele hereingebrochen, heller, ſchmerzvoller hervor, die Oberſtimmmen, denen die Unterſtimme antwortet, ringen ſich,

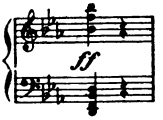
ſtufenweiſe, in anwachſender Erregung, in diſſonanzreichen Gängen, hinauf, bis zum Ausbruche heftigſter ſchmerzlicher Durchſchütterung,



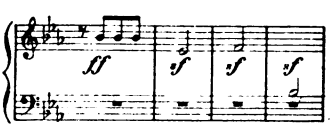
welche ſich in noch zweimaligem Sturze von der Höhe zur Tiefe austobt, beim dritten Mal zur vollen Verzweiflung geſteigert, in der ſie auf einem wildeſten Accorde abbricht:



„Die Verzweiflung aber gebiert die Kraft.“ Durch die Steigerung des Schmerzes bis zur Unerträglichkeit wird die ganze Energie der Seele aufgeweckt, welche ſich mit einem heroiſchen Willensakt zu befreien vermag. Durch einen einzigen gewaltigen Accordſchlag wird die Molltonart fortgeſchleudert und die Durtonart gewonnen (b ſtatt des bisherigen h):

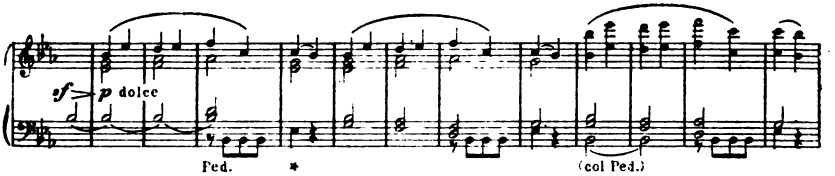


— Sofort iſt die ganze Stimmungswelt eine andere. Die Seele wird — durch den bewußten Geiſt — ihre ungeheure Kraft und deren mächtige Wirkung gewahr, und daraus entſpringt ihr das Gefühl des freudigſten Mutes, der ſich in dem nun einſetzenden Hornruf kundgiebt:



Es ſind dieſelben vier Tonſchläge, welche bisher das Stück erfüllten, und deren kraftvollem Schlußton hier noch zwei weitere, ſtarke, bekräftigende Töne angefügt ſind. Man bemerke: es iſt dieſelbe Tonfigur, welche bisher ſtets den Ausdruck ſchmerzhafter Erregungen in ſich faßte, hier aber mit froh-energiſchem Gefühlsinhalt erfüllt iſt — der prägnanteſte Ausdruck dafür, daß dieſelbe ſeeliſche Situation, welche bisher ſo ſchrecklich, ſo unerträglich geweſen, jetzt vom denkenden Geiſt ſo ganz anders betrachtet, vom Gemüt ſo ganz anders empfunden wird.

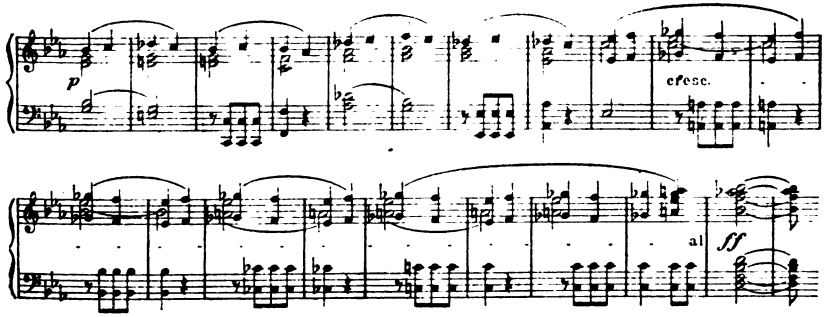
Aus dem Gefühle des Mutes keimt nunmehr dasjenige des Troſtes hervor: über dem letzten feſtgehaltenen Ton des Hornrufs entfaltet ſich eine ſüße, beſeligende Melodie:



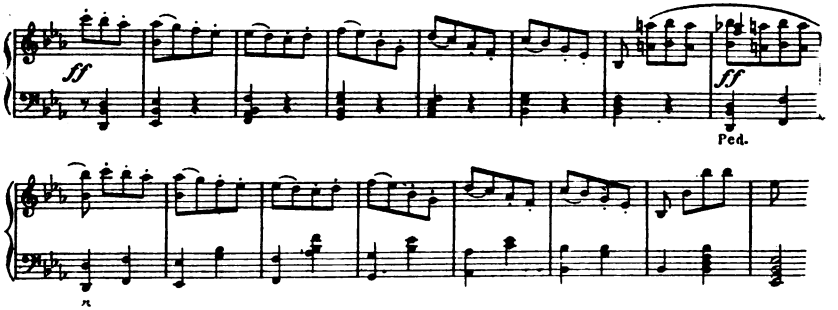
Es iſt kein Troſt, der von außen kommt, durch einen zufälligen, beſchwichtigenden Einfall des Verſtandes oder durch eine Schickſalswendung, die man ſupplieren müßte, eingegeben; der muſikaliſche Hörer *empfindet* an obiger Stelle, daß dieſer Troſtgedanke aus dem innerſten Gemüt hervortaucht, und der Seelenkundige weiß ſeinen Urſprung auch zu *erklären*. Dem Gedanken: du vermagſt dich vom Schmerz zu befreien, dich *über* den Schmerz zu erheben, du *haſt* ſoeben dich befreit, du *biſt* frei! — dieſem Gedanken entſpringt ein hohes, inniges Gefühl des Glückes, welches in die vom Kampf mit dem Schmerz noch wunde Seele wie ein Balſam einfließt und den Charakter jenes auf dem Hintergrunde des Unglücks empfundenen Glückes annimmt, welches wir Troſt nennen.

Man bemerke, wie ſelbſt während dieſer Melodie, welche einen *neuen* Tongedanken darſtellt, die *alte* Tonfigur nicht verſchwunden iſt, wie ſie im Baſſe ſich geltend macht, aber auch hier mit dem umgewandelten, neuen Charakter, gleichſam zu dem in der Melodie Ausgeſprochenen eine frohe Beſtätigung bringend.

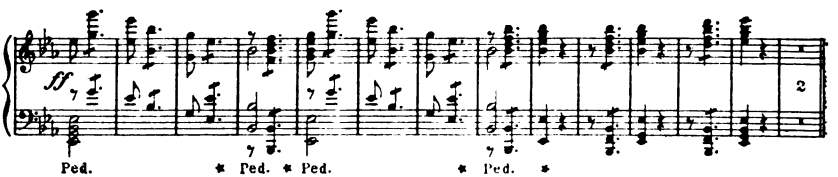
Und nun ſteigert ſich das milde, weiche Troſtgefühl zu allmählich hellerer Empfindung; in ſanften Windungen, mit dem Ausdruck innigen Entzückens, und zuletzt mit einer Art von Unruhe, die den vollen Ausbruch der Freude ungeduldig erwartet, dringt ſie empor und mündet, im vollen fortissimo, auf eben jenem b und jenem Accord (mit zugefügtem as), welche vorher die Befreiung gebracht haben,



um dann in vollem Jubel loszubrechen:



Zuletzt eine äußerst charakteristische Gipfelung; der Geist vergleicht die gewonnene Freiheit und Freude mit der ehemaligen Schmerzbefangenheit, und der Gedanke: ich habe gesiegt! bricht mit triumphierendem Gefühl hervor: auf dem strahlenden Es dur-Dreiklang rollt die viertönige Figur in den Blaseinstrumenten von der Höhe zur Tiefe — eine Gestaltung, die ganz verwandt ist jenen Abstürzen der Verzweiflung in der Mitte des Satzes, aber inhaltlich den schärfsten Gegensatz zu jenen bildet: was ehedem schreckende, zermalmende Schläge gewesen, ist hier zu jauchzenden Siegesrufen geworden, deren letzter sich zur Bekräftigung noch mehrmals in vollen Accorden wiederholt.

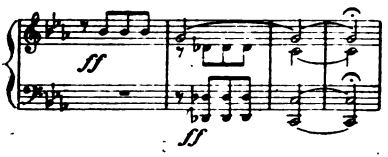


Hiermit ist nun aber ein Höhepunkt, ein Extrem erreicht. Und wie, nach der bekannten Erfahrung des Seelenlebens, jede bis ins Extrem gesteigerte Stimmung sich bricht und weit zurückgeworfen wird in das entgegengesetzte Extrem, so findet auch hier dieser Vorgang statt. Näher motiviert sich die vorliegende Wendung noch durch folgendes: Der soeben erlebte Aufschwung des Gemütes war *ein* Aufschwung, der *erste*, kein endgültiger; denn die Kraft einer so tiefgehenden Unglücksstimmung, wie sie sich im Beginn dieser Tonschöpfung aussprach, wird nicht durch *einen* Ansturm gebrochen; die vorhin gewonnene Befreiung war überdies einem besonders gewaltsamen Aufraffen der Seelenkräfte, durch den Druck der Verzweiflung hervorgerufen, zu verdanken, war nicht auf dem Boden des einfach normalen Verhaltens, des natürlichen Gleichgewichtes der Seele erwachsen, sie muß also wieder vergehen, sobald die zu außergewöhnlicher Anstrengung aufgestachelte Energie erlahmt, und das geschieht hier, wo der allmählich angeschwollene Strom freudiger Empfindung seine fortreißende Kraft aufs äußerste gesteigert, damit aber eben auch erschöpft hat. Erst *viele* Kämpfe lassen die Gewalt eines tiefen Unglücks ermatten, die Kraft der nach Freiheit und Glück ringenden Natur in uns erstarken.

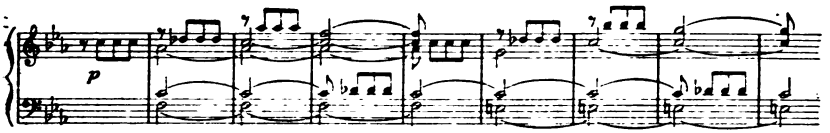
Hier also ist nur eine erste Phase des Seelenaufschwungs durchlebt worden, jetzt ist sie plötzlich zu Ende, der extreme Gegensatz, die Anfangsstimmung, tritt wieder ein — das Stück beginnt von neuem.

Aus dem wiederergriffenen Anfang entwickelt sich naturgemäß dieselbe Stimmungsreihe, die schon einmal aus ihm hervorgegangen: der ganze bisherige Satz wiederholt sich. —

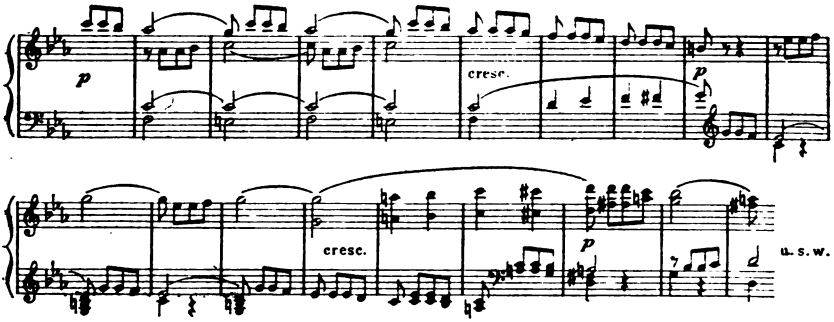
Wenn er zum zweitenmal an seinem Endpunkt angelangt ist, dann vollzieht sich wiederum der plötzliche und heftige Rückstoß des freudigen Extrems in den Gegensatz; jetzt aber in einer anderen, noch schrofferen Gestalt: die Beobachtung, daß die Unglücksstimmung *nochmals*, daß sie *immer von neuem* wiederkehre, verschärft die Empfindung:



Da hier wiederum, zum drittenmale, die Anfangsstimmung eintritt, so tauchen auch hier diejenigen Gedanken- und Gefühlsgänge, die sich dem Anfange anschlossen, mit herauf, es folgt wieder der kraftlos wirrende piano-Gang (in seinem unruhigen Wesen etwas verstärkt):



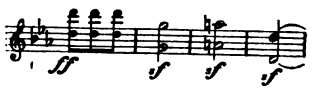
Aber der weitere Fortgang ist nicht derselbe. Die schmerzhaften Erfahrungen und die aufreibenden Wirkungen eines zweimaligen Kampfes, Sieges und Wiederzurückgeschleudertwerdens haben den Kampfesmut ermatten lassen, daher knüpft sich an die obige Stelle nicht, wie im Beginn des Satzes, ein Zusammenraffen der Kraft, sondern die piano-Gänge dehnen sich zu langen Strecken aus, zwar mit erregten crescendos vordringend, aber kraftlos zurückfallend, von Tonart zu Tonart ohne Ziel umherschweifend:



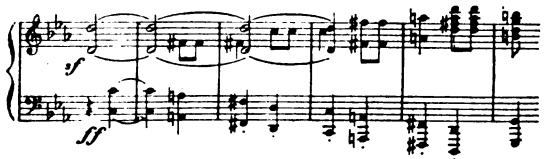
— — Unsere Analyse ist bisher den Ideen des Komponisten Schritt für Schritt gefolgt. Sie in solcher Weise fortzusetzen, ist im Rahmen der vor-

liegenden Schrift unmöglich; gleichwohl gebietet unser Zweck, nicht nur für ein Bruchstück, sondern für das ganze große Werk das Walten eines innerlichen und festgeschlossenen Zusammenhanges zu erweisen. Wir wollen daher den übrigen Teil des ersten Satzes nur in seinen großen Zügen, mit Hervorhebung einiger Punkte in Notendarstellung, überblicken, und uns für die drei folgenden Sätze auf eine kurze Charakterisierung beschränken.

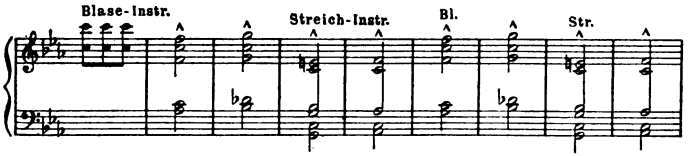
— Die letztangeführte Stelle hatte den Charakter des Umherirrens, des Suchens nach einem Ausweg. — Dies Suchen bleibt erfolglos, ein Ausweg wird nicht gefunden, und darob bemächtigt sich von neuem die Aufregung des Gemütes, welche alsbald heftiger wird und wieder den Schmerz wild hervorbrechen läßt: in dichten Massen, auf scharf dissonierenden Accorden, fallen die Schläge der viertönigen Figur, mehrmals absetzend und wieder angreifend. In dieser erneuten Not greift die Seele, indem sie des Früheren sich erinnert, nach demjenigen Moment, das ehedem Rettung brachte: nach dem mutvollen Gedanken, der sich in dem Hornruf ausdrückte; hier lassen die Geigen ihn ertönen (in der Tonart G moll):



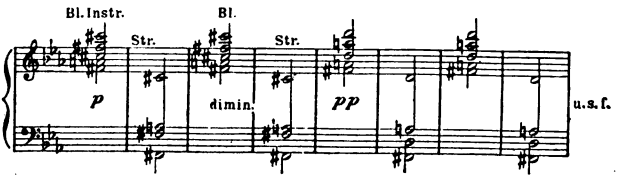
Hier aber versagt seine Kraft: seinem Schlußton stürzen die Bässe mit feindseliger Synkope, in schrofffster Dissonanz entgegen, und sprengen ihn mit Schlägen auseinander:



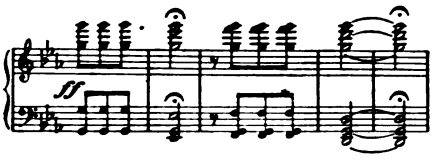
Noch zweimal wird dieser Angriff des heroischen Mutes auf die Unglücksmacht versucht, beim letztenmal wird alle Wucht in die breiten Töne der Hornfigur gelegt, die mit Accordmassen ausgefüllt werden und wie in zwei Heerflügeln anrücken, wechselnd in den Blaseinstrumenten und Streichinstrumenten:



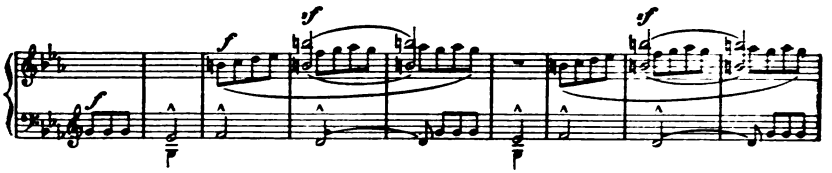
Doch alles das ist wie ein Steuern auf sturmbewegtem Meer, ein krampfhaftes Mühen ohne Erfolg. Bald sinken daher Kraft und Mut, die accentuierten Accorde werden schwächer und schwächer, und wandeln sich zuletzt in matte Hauche, deren Wechsel in den beiden Instrumentengruppen nur noch ein dumpf-träumerisches Sich-Wiegen, ein dunkles Sinnen und Brüten darstellt:



Aus dieſer Stimmung wird die Seele durch die heftig wieder hereinbrechende Figur der vier Schläge aufgerüttelt, welche ſich tobend hin und her wirft und ſchließlich ganz die Form des Anfangs annimmt, jedoch in ihrem drohenden, erſchreckenden Charakter mächtig verſtärkt durch Zuſatztöne, welche die grellſten Diſſonanzen hervorbringen:



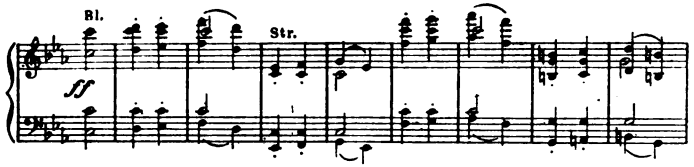
Von neuem alſo, furchtbarer als je zuvor, iſt die Anfangsſtimmung zur Herrſchaft gelangt. Und ſo bildet ſich wiederum ein ähnlicher Gang der Empfindungen, wie er aus dem Anfang ſich erzeugte, mit nur wenigen, aber pſychologiſch tief-bedeutſamen Veränderungen, in denen ſich der Unterſchied der jetzigen Gemütslage von der anfänglichen kundgiebt. Im ganzen wiederholt ſich auch hier das mutloſe Zurückſinken, die Steigerung des Schmerzes bis zu wildem Ausbruch, das gewaltſame Emporraffen, welches hier wieder von Erfolg begleitet iſt, der zeitweiſe Aufſchwung, die Gefühle des Troſtes und der ſiegenden Freude. Auch dieſer Aufſchwung aber iſt eben nur ein zeitweiſer. Kaum iſt der letzte Ton jenes Triumphgedankens, der den Höhepunkt und Abſchluß der freudigen Stimmungsentwickelung bildet, erreicht, ſo ſchmettern die Trompeten die viertönige Figur wieder grell hervor, in wenigen Takten hat ſich das helle Dur in nächtliches Moll verwandelt, und die Unglücksempfindung übt jetzt ihre äußerſte, dämoniſche Gewalt aus, ſteigert die Erregung bis an die Grenze der Raſerei. So vom Sturm der Verzweiflung gepeitſcht, dem Verſinken nahe, erfaßt noch einmal die Seele jenen mutigen Hornruf als Rettungsmittel. Die Violen, Violoncelle und Fagotte laſſen ihn ertönen — aber nur ſchmerzvolle Läufe der Geigen und ein Aufſchrei der Bläſer antworten ihm:



Da ſpannt ſich der Wille zu einer höchſten und endgültigen Aktion: aus der mit wilder Energie doppelt ſo ſchnell hervorgeſtoßenen Hornfigur

entwickelt ſich ein Gang, der in einen neuen feſten muſikaliſchen Gedanken mündet: in den Ausdruck des unbeugſamen Entſchluſſes, dieſes Unglück,

das nicht besiegt werden konnte, männlich zu ertragen, des Entschlusses der düsteren aber heroischen Resignation:



In immer neuen Wiederholungen, immer neuen bestätigenden Antworten der beiden Instrumentengruppen, spinnt sich dieser Tongedanke aus, die Unverrückbarkeit, Unbesieglichkeit des Entschlusses betonend. Zwar greift noch einmal die Anfangsfigur mit schrecklichem Ungestüm herein, grausam, wie sich der Geier auf den Leib des Prometheus stürzt, noch einmal entringt sich der leidenden Seele ein Klagelaut, aber mächtig springt wiederum die Energie hervor, zerschlägt mit kräftigsten Accorden die weiche Stimmung, und erzeugt durch markige Rhythmen den festesten Abschluß. — Hiermit ist der erste Satz des Werkes zu Ende. —

— Eine große Periode des Schmerzes und des Kampfes mit dem Schmerz, mit vielfachem Wechsel, ist durchlebt, in dem Kampfe stählte sich die Kraft, wuchs die Seelengröße des Betroffenen mächtig empor und errang einen großartigen Sieg: nicht die Freude war die Frucht desselben, aber die Freiheit, die Selbständigkeit des Ich — mitten in der Brandung des Unglücks steht nun die Persönlichkeit als ein Fels, unerschütterlich. — Jetzt, nach dem Sturm dieses heldenhaft geführten Kampfes, tritt die Ruhe ein, und mit der Ruhe senkt eine tiefinnerste Befriedigung sich auf das Gemüt, aus welcher eine Fülle ernst-freudiger, tröstender, beglückender, beseligender Empfindungen emporsteigt — dies der zweite Satz des Werkes. Das Unglück wird jetzt als ein Aeußeres angeschaut, das Ich ist abgetrennt hiervon, wird von ihm nicht berührt, in dieses eigene Ich versenken sich Gefühl und Gedanke, und all jenes Glück, welches nicht von außen stammt, und durch Aeußeres nicht geraubt werden kann, entquillt der Tiefe dieser edel und groß veranlagten Seele: das Gefühl des eigenen Wertes, das Bewußtsein der Würde und der Pflichttreue, die sie im Kampf mit dem Unglück bewährte, der Glaube an ein unvergänglich Wertvolles, Ewiges, Göttliches, an einen heiligen Willen, der über allem, trotz wechselvollem Geschick und Trübsal, waltet, das Vertrauen auf diesen heiligen Willen, die Ergebung in seine Bestimmung. Alle diese Gefühlsmomente entfaltet das wunderbare Andante der Symphonie. Würden wir seiner Gestaltung im einzelnen nachgehen, so fänden wir diese als eine tief von innen heraus, aus dem Gemüte selbst unter Einwirkung des bewußten und denkenden Geistes geschöpfte, ebenso wie wir solch eine rein innere Entwickelung im ersten Satze, an Inhalt und Form, wahrgenommen haben. Auch abweichende Stimmungen fehlen in diesem Seelengemälde nicht: Momente der Bangigkeit, welche die Fassung des Gemütes bedrohen (der As moll-Satz und das Più mosso vor dem Schluß), sowie die Vorahnung, daß das jetzige ernste, im tiefsten

Innern der Seele ruhende Glück sich dereinst in ein helles, strahlendes verwandeln werde (der C dur-Satz, ein fast direkter Vorklang des letzten Satzes der Symphonie). Den Grundton und die Schlußempfindung des Ganzen bilden die Gefühle eines heiligen Friedens und einer gläubigen Zuversicht.

Doch für immer kann das Gemüt in der Versunkenheit ins eigene Ich nicht verharren. Der Wechsel ist das Gesetz bewegter Naturen, und sobald die Bewegung nach der einen Richtung hin an ihren äußersten Punkt gelangt ist, tritt diejenige nach entgegengesetzter Richtung ein. So wird hier nun die Richtung aufs innere, die Sammlung, abgelöst von der Bewegung nach außen; die Empfindung des von außen her Gegebenen gewinnt wieder die Oberhand: der alte Schmerz taucht wieder auf (dritter Satz). Jedoch in veränderter Weise. Nachdem bereits ein furchtbarer, wechselvoller Kampf mit dem Schmerz tapfer durchfochten, dieser Kampf mit Seelengröße zu einem Abschlusse gebracht worden, und soeben das Gemüt eine innigste Befriedigung und Beseligung durchempfunden, darin sich erquickt und erkräftigt hat, wird das wiedererwachende Leid eine ganz andere Gestalt annehmen, und ebenso das davon ergriffene Gemüt ihm ganz anders gegenüberstehen als zum Beginn, wo das Unglück urplötzlich hereinbrach. Das Uebergewaltige, das Schreckenvolle hat der Schmerz verloren, er taucht jetzt nur (im Thema) als Melancholie, als klagevolle, verstörte Stimmung auf. Doch immerhin, der alte, zähe Feind ist wieder erschienen, und es gilt wieder, ihn zu bekämpfen. Der Kampf wird mit düsterer Energie aufgenommen und durchgeführt, wie schwer er auch ist — die vielen Stellen, wo die Bewegung erlahmt, bekunden die Mühseligkeit, die Anstrengung. Im Trio (C dur) wird ein Aufschwung-gesund-kräftiger Stimmung, ein Ansturm versucht. Auch er besiegt noch nicht den Feind, aber — er schwächt ihn aufs neue, denn der wiederkehrende Hauptsatz bringt das Frühere als ein Entkräftetes zurück: keine kompakte Gestalt, nur noch Nebelgebilde, matte, körperlose Schatten, welche keine eigentliche Gewalt mehr auf die Seele auszuüben vermögen, nur noch bedrückend auf ihr lagern, welche aber — das fühlt man — ein gesunder Hauch verwehen könnte. Endlich erreicht dieses schattenhafte Element seinen äußersten Grad: die Seele versinkt, auf einem lang und unbeweglich gehaltenen dunklen Accorde, in ein dumpfes Brüten, in tiefes, tiefes Sinnen, sie steigt wie in ihren Urquell hinab. Aus dieser Tiefe ringt sich dann, ebenfalls noch wie ein Schatten, ein Nachklang des Themas herauf, sucht nach allen Seiten umher, jetzt gewinnt er die Dur-Tonart, klimmt stufenweise höher, höher, höher bis zum $\overline{\text{r}}$, setzt sich hier fest, — während der Grundbaß ebenfalls unverrückt liegen bleibt —, der Schemen gewinnt Fleisch und Blut: andere Instrumente treten füllend hinzu, häufen sich, steigern ihre Schallkraft, es wird heller und heller — und endlich bricht mit ungeheurer Lichtgewalt die Sonne der Freude hervor (Final-Satz), der Freude in der glänzendsten und herrlichsten Gestalt, jener Freude, die dem Menschen aus seiner inneren Erhabenheit, aus dem Vollgefühl seiner Freiheit zuströmt, mit welcher er sich siegend über alles irdische Unglück, als über ein Kleinliches, aufschwingt und den Triumph des Ewigen in sich feiert.

Wie die Kraft dieses Freiheitsgefühles als eine grenzenlose empfunden wird, so auch die Dauerhaftigkeit der Herrschaft dieses Gefühls — der Satz spinnt sich, in immer neuen Wendungen und doch immer gleich mächtiger Bekundung der Freiheits- und Freudengewalt, fort bis zu scheinbar unermeßlicher Ausdehnung. In der Mitte desselben meldet sich noch einmal das Leid, in der Form der wiedererscheinenden Hauptfigur aus dem dritten Satze, aber — gebrochen für immer ist seine Kraft: bald legen beruhigende, freundliche Töne der Blaseinstrumente sich um jene Figur, ein rascher Aufschwung — und der triumphierende Schlußsatz beginnt von neuem. Am Ende desselben steigert sich die Stimmung bis zur Ekstase; und eine nicht enden wollende Reihe von freudigen Schlägen am Schlusse bestätigt, daß der Sieg für alle, alle Zeit erfochten sei. — —

Wir konnten in vorstehender Betrachtung des Beethoven'schen Werkes nur dem Anfang eine ins einzelne gehende Beleuchtung widmen, mußten für alles andere uns mit einer ganz allgemeinen Ueberschau begnügen. Jedoch eben der Anfang hat uns, indem wir Schritt für Schritt seine Entwickelung durchforschten, von der rein seelischen Natur der letzteren überzeugt; trotz des immensen Reichtums der Gestaltungen und Gefühlsbilder und trotz des lebhaften und mannigfachen Wechsels derselben brauchte an keiner Stelle ein äußeres Moment herbeigezogen zu werden, um den Fortgang zu erklären. Unsere summarische Betrachtung der späteren Teile fand ebenfalls durchaus innere Momente als zureichende Ursachen aller Weiterentwickelungen vor. Daß diese späteren Partien auch in ihren Einzelheiten auf rein psychologischem Zusammenhange beruhen, das würde die Fortsetzung der anfänglichen Analyse erweisen können; der Leser wird, da der Erweis für einen Teil dieser Tonschöpfung erbracht ist, geneigt sein, denselben für das ganze Werk gültig zu erachten.

Einige Bemerkungen, welche die Ueberzeugungskraft des Vorigen verstärken dürften, und die Antworten auf etliche Fragen oder Zweifel, welche dem Leser beim Durchgehen des gegenwärtigen Abschnittes aufgetaucht sein mögen, wollen wir im nächsten Kapitel zusammenfassen.

Nachbemerkungen zur Analyse der Cmoll-Symphonie.

Wir haben vor allem den Schein abzuwehren — der manchem Leser entstanden sein mag —, als sei obige Analyse nur eine vage Gefühlsphantasie. Gewisse Autoren (Marx, Lenz u. a) haben nämlich, von dem mächtigen Gefühlsinhalt der Beethoven'schen Schöpfungen begeistert, Schilderungen desselben entworfen, welche ihnen mehr der Enthusiasmus als die sorgfältige Erforschung der Tongestalten eingab. Sie zeichneten in solcher Weise entweder Bilder der Gesamtstimmung eines Satzes, oder beleuchteten, rhapsodisch, einzelne Punkte, welche ihr Gefühl besonders lebhaft entzündet hatten. Diesen Autoren lag es fern, eine innige logische oder psychologische Verbindung der Teile aufzusuchen, denn sie standen auf dem Boden der bisherigen unsicheren Anschauung, welche in der Musik teils

reines Innenleben, teils ein mannigfaches Hineinspielen von Vorstellungen der Außenwelt erblickt. Daher ließen sie nicht nur ihre Empfindung haltlos schweifen, sondern gaben auch ihrer regen Einbildungskraft Raum, um allerlei Lebensereignisse oder gegenständliche Erscheinungen in den Tönen abgespiegelt zu sehen, deren Unbeweisbarkeit und bloß subjektive Gültigkeit auf der Hand lag. Alles dies hat ihre Darstellungen in Mißkredit gebracht, mit vollem Recht, wie hoch man auch ein lebendiges und begeistertes Kunstempfinden an sich schätzen mag. — Wir haben nun unsere Leser zu bitten, sich durch die scheinbare Verwandtschaft dieser Schilderungen mit der oben gegebenen Erläuterung der C moll-Symphonie nicht über die sehr verschiedene Art beider täuschen zu lassen. Obige Analyse geht auf Grund klarer und schrittweiser Betrachtung der tonischen Gestaltung vor; sie faßt einmal das einzelne Tonbild scharf ins Auge und sucht dessen Sinn, wie er sich im Gefühl kundgiebt, durch Worte zu bezeichnen, anderseits erwägt sie das Verhältnis der einzelnen Tongedanken zu einander, ihre Folge, ihre Verwandtschaften und Unterschiede, die Art ihrer Verbindungen u. s. w., um die Entwickelung der Gefühlsvorgänge, wie sie sich in diesen Momenten darstellt, aufzuzeigen. Mögen wir daher auch — und das wird ohne Zweifel der Fall sein — in Einzelheiten geirrt haben, mögen viele Punkte eine andere und richtigere Auffassung zulassen — das *Prinzip* des Ganzen, die Darlegung des musikalischen Inhaltes d. i. der zum Ausdruck kommenden Gefühlsbewegungen und ihres Zusammenhanges, durch die Mittel der Sprache, darf, sofern diese Darlegung kein Schweifen der Phantasie, sondern eine wirkliche *Erläuterung* ist, kein Tadel treffen, sie muß vielmehr als das notwendige und einzige Mittel, den Musikinhalt dem Verständnis zu offenbaren, anerkannt werden.

Es erscheint nötig, die Analyse noch in anderen Punkten vor Verkennung zu schützen. — Daß wir mitunter gegenständliche Bilder herbeigezogen haben, wird wohl kaum dem Mißverständnis ausgesetzt sein: ein etwas genaues Hinsehen entdeckt leicht, daß dieselben stets als Gleichnisse für den zu schildernden Seelenzustand, niemals als der Inhalt selbst, der sich in den Tönen abmale, gelten wollen. — Bedenklicher erscheint, daß wir oft ein Gefühlsmoment nur geschildert, nur genannt haben, ohne seinen Zusammenhang mit dem Bisherigen, auf den es uns doch gerade ankommt, zu erörtern; aber auch hier wird man leicht finden, daß die Erörterung — der Kürze wegen — nur da unterblieben ist, wo der Zusammenhang, als ein notwendiger oder möglicher, schon von selbst einleuchtet. — Endlich haben wir, ebenfalls um Weitschweifigkeit zu vermeiden, öfter das Aeußere statt des Inneren genannt; wir sprechen z. B. von dem „Hornruf" und meinen das in ihm ausgeprägte Stimmungsmoment, oder sprechen von der Figur der vier Tonschläge und wollen damit die Gemütserschütterung genannt wissen, deren Ausdruck diese Figur ist. Wir durften uns dieses Durcheinanderwerfen des Aeußeren und Inneren gestatten, weil ja in der Musik Aeußeres und Inneres sich vollständig decken, weil Ton und Gefühl eins sind, der Ton nur das *erscheinende* Gefühl ist.

Ein bekannt gewordener Ausspruch Beethovens, welcher den Anfang der C moll-Symphonie durch ein Bild charakterisiert, kann leicht einen schlimmen Mißverstand hervorrufen. Beethoven wollte seinem Freunde Schindler die C moll-Symphonie erläutern und äußerte, auf die Anfangsfigur weisend: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Diese Worte könnten die Meinung erwecken, als bezeichneten sie die wirkliche und eigentliche Idee des Komponisten, als habe Beethoven sich das Schicksal in Person gedacht, wie es an die Behausungen der Menschen tritt und sie aus ihrem Frieden durch ein unheilverkündendes Klopfen aufstört, das er hier in den vier Tonschlägen musikalisch abschildert. Wäre thatsächlich ein solches *Bild* die Grundidee der Beethoven'schen Schöpfung, dann bekäme das ganze Werk, statt des unmittelbaren Ausdruckes für das Gefühl, einen umschreibenden *symbolischen* Sinn. Dann wäre die stets wieder auftretende Anfangsfigur eine fortwährende *Andeutung* und *Hinweisung* auf den Dämon des Schicksals; dann würde hier die Musik zu einer *Zeichensprache*, die sich der Verstand erst übersetzen müßte, um den eigentlichen Sinn, und aus diesem erst einen Inhalt für das Gefühl zu gewinnen. Nichts kann aber verfehlter sein und kann einem Genius wie Beethoven ferner liegen, als die Tonkunst zu einer solchen Hieroglyphenschrift zu machen. Da die Musik unmittelbar *Eindrücke* auf das Gemüt hervorbringt, wie sollte sie die Töne zu *Sinnbildern* zusammensetzen wollen, um durch deren Deutung erst, auf künstlichen Umwegen, Gemütseindrücke zu erzielen? — Jene vier Schläge sind, wie die Empfindung eines jeden unbefangenen Hörers bezeugt, der Ausdruck einer gewaltsamen Gefühlserschütterung, und somit ein echt musikalisches, d. i. ein seelisches Bild. Man erkennt leicht, daß die Beethoven'sche Aeußerung nur eine *gelegentliche* ist, daß seine Einbildungskraft durch die Aehnlichkeit der Tonschläge mit einem wilden Klopfen auf jenes Phantasiebild geriet, welches er nun als Gleichnis benutzte, um den tragischen Inhalt des Werkes damit zu bezeichnen.

— Die symbolische Ausdrucksweise wird von der Musik nicht gänzlich ausgeschlossen, aber sie gehört nicht der reinen Musik an, sondern kann nur in der „programmatischen“ und in der „Vokal“-Musik Raum finden (worüber näheres an späterem Ort). Wenn Töne einen *begrifflichen* Sinn haben sollen, so müssen auch *Worte* (also Ueberschriften oder Textworte) vorhanden sein, welche diesen Sinn mitteilen, denn an sich ist ein solcher nicht zu erraten. Die reine Musik hat einen Sinn nur für das Gefühl; ein anderer kann nicht und *darf* mithin auch nicht in ihr gesucht werden.

— Gewisse Deutungen in unserer Analyse scheinen gleichwohl einen sinnbildlichen Charakter zu haben, z. B. wenn auf S. 24 gesagt wird, daß die Tongestalt hinabrollender Figuren, welche früher als verzweiflungsvoller Absturz erschien, später als triumphierender, jubelnder Gang wiederkehrt und dadurch kundgiebt, wie die frühere tragische Situation sich jetzt in eine freudige umgewandelt hat. Allerdings ist hier eine *Sinnbeziehung* zwischen beiden Stellen, ein vom *Verstand* erkennbares Verhältnis derselben zu einander vorhanden, aber man bemerke, daß es sich nicht um etwas *Begriffliches*, um ein *Bild aus der gegenständlichen Welt* handelt,

sondern um eine Beziehung zweier Stimmungsmomente aufeinander, welche sich durch eine entsprechende, verwandtschaftliche Beziehung der Tongestalten deutlich ausprägt.

Wir sagten auf S. 21, daß die viertönige Anfangsfigur das ganze Stück beherrsche. Der Kenner musikalischer Gestaltungen sieht hierin nichts Besonderes, Ungewöhnliches, sondern erkennt es als das, was man „Motiv", „Verarbeitung oder Durchführung eines Motivs" nennt, und es muß ihm auffallen, daß wir diese technischen Worte nirgends angewendet haben. Es geschah aus folgendem Grunde. Unsere Aufgabe war hier, die Herrschaft der Anfangsfigur, wie alles übrige in dem Stück, aus der Natur der speciellen Seelenbewegung, welche in diesem Werk zum Ausdruck gelangt, zu erklären. Daß solche Herrschaft einer Hauptfigur öfter stattfindet, ja in der großen Mehrzahl aller guten Musikwerke auftritt, das zu entwickeln muß einer späteren Stelle vorbehalten bleiben; es muß dann gezeigt werden, daß die meisten Seelenregungen, wenn auch noch so verschiedenen Charakters, in diesem Punkt verwandt sind. Dann aber erst, nachdem sich das Dominieren einer Hauptgestalt als ein allgemeines Stilelement herausgestellt hat, wird es am Platze sein, demselben auch einen technischen Namen zu geben. Ebenso haben wir die technischen Benennungen für die Anordnungen des Stückes („Sonaten-Form", „Hauptsatz", „erstes und zweites Thema" u. s. w.) vermieden. Alle solche Namen, vor ihrer genügenden inneren Motivierung eingeführt, erzielen zu leicht den Eindruck, als handle es sich um eine äußerliche „Schablone". Es mußte aufgezeigt werden, daß die Anordnungen des Stückes sich aus seinem Inhalt naturgemäß ergeben. Daß dieselben Anordnungen noch für unzählige andere Fälle gleichfalls die psychologisch entsprechenden sind, und dadurch zu einem allgemeinen Prinzip werden, kann ebenfalls erst später erörtert werden.

Die Analyse der C moll-Symphonie erstrebt, indem sie die Zusammenhänge des Einzelnen darlegt, in letzter Instanz, die Einheit musikalischer Kunstwerke an einem Beispiel zu erweisen und kundzuthun, worin diese Einheit beruht. Einheit, Geschlossenheit aller Teile zu einem Ganzen, ist eines der höchsten und unerläßlichsten Gesetze für Werke eines jeden Kunstgebietes. Es ist mithin begreiflich, daß die Aesthetiker von jeher solche Einheit auch für Werke der musikalischen Kunst voraussetzen mußten. Die landläufige Auffassung nun, wonach die Musik der Widerhall von Gefühlsreihen aus dem Leben sei, konnte einsichtsvollen Kunstphilosophen nicht genügen, da die Lebensvorgänge selbst, in denen gerade die Einheit beruht, unbekannt blieben. Aber das Prinzip der musikalischen Einheit wollte sich nur schwer finden lassen. Man dachte sich dieselbe zunächst als eine lockere. Gewisse Aesthetiker meinten, daß Gefühlsbilder sich in der Musik etwa so aneinanderreihen, wie bei schweifender Beschäftigung des Denkens und der Phantasie der Geist, durch die sogenannte „Association der Ideen", von einem Gedanken auf den andern gerät, eine Folge also, welche größtenteils

durch äußere und zufällige Verbindungen gegeben, nicht innerlich, logisch oder organisch begründet ist. Andere wieder glaubten die Einheit in der vortrefflichen „Form", d. i. in der schönen Anordnung, der ästhetisch-feinen Gliederung vorzufinden, in welcher die Meister einen musikalischen Inhalt darzulegen verstehen. Aber Form, Anordnung vermag nichts weiter, als in schöner Weise zusammenzustellen und dadurch allenfalls einen Schein von Einheit oder, wenn man es so nennen will, eine „ästhetische" Einheit zu erzielen. Es lassen sich auch solche Gegenstände, die gar nicht zusammengehören, derartig gruppieren, daß sie für den Anblick ein schönes Ganzes ausmachen, jedoch das innerlich Unzusammenhängende der Dinge selbst bleibt bestehen; ebenso kann eine nur durch „Form" ansprechend gemachte Anhäufung einzelner musikalischer Einfälle nimmermehr eine wahre Einheit darstellen. — Dem echten Prinzip der letzteren kamen Ideen wie die Vischer'schen (S. 18, 19) am nächsten, welche einen Entwickelungsprozeß der Gefühle, aus sich selbst, nach allgemeinen Gesetzen statuierten. Hierbei wurde jedoch übersehen, daß das Gefühl nicht ohne Bewußtsein existieren kann, daß demzufolge die Gefühle sich im Bewußtsein spiegeln und von diesem Rückwirkungen erfahren. Dann erst, wenn auch all die unzähligen Wechselwirkungen zwischen Fühlen und Denken miteinbezogen werden — wie dies unsere Auseinandersetzungen auf S. 19 gethan —, wird der musikalische Inhalt in seiner Vollständigkeit erkennbar und vollkommen begreiflich; denn nun ersieht man, wie die Musik ein volles Seelenleben schildert (Fühlen und Denken), welches zugleich rein auf sich selbst gestellt (von Außenmomenten frei) ist und dessen Phasen, innigst zusammenhängend, sich zu einer Einheit zusammenschließen.

— Ein Ausspruch Schillers besagt: die Kunst schildere nicht die Wirklichkeit, aber die Wahrheit des Seienden; sie entferne sich gerade von der Wirklichkeit, um die Wahrheit aufzudecken, denn diese werde in der Wirklichkeit meist verschleiert, verfälscht angetroffen. — Nirgends bestätigt sich dieser Schiller'sche Tiefblick in das Wesen der Kunst mehr als in der Musik. Berufen, das Leben des Gemütes darzustellen, schildert sie dasselbe durchaus nicht so, wie es in der Wirklichkeit vorkommt. In dieser ist es fortwährend vom äußeren Leben beeinflußt, wird fortwährend unterbrochen und umgebogen, vollzieht sich nie oder fast nie in eigener reiner Entwickelung, in ungestörter Entfaltung seiner eigenen Gesetze. Hier sehen wir es also nicht in seinem wahren Wesen. Um dieses darstellen zu können, denkt die Musik alle die störenden Faktoren der Wirklichkeit fort, schildert das Gefühl, wie es sich bewegen würde, wenn jene Faktoren nicht da wären, giebt also nur einen gedachten Zustand, und doch gerade denjenigen, der das wahre Wesen des Gefühls offenbart.

— Nach allem wird nunmehr klar geworden sein, was „ein Musikstück verstehen" heißt; es ist: die inneren Verbindungen der Gefühlsbilder begreifen. „Ich verstehe diese Musik nicht", will sagen, ich kann

keinen Zusammenhang in dieser Folge von Empfindungen entdecken, sie wirkt daher auf mich befremdend, bleibt mir uneingänglich.

Uebrigens spricht auch derjenige vom „Verstehen“ eines Musikstückes — und mit einem gewissen Recht — der den Zusammenhang der Teile nur *fühlt*; denn die psychologisch wahren Gefühlsverbindungen, selbst diejenigen, die durch Gedankenvorgänge vermittelt sind, geben sich meist dem Gefühl unmittelbar kund. Das „Warum“ der Zusammenhänge erschließt sich allerdings nur dem *denkenden* Hörer, aber *daß* ein Zusammenhang waltet, wird meist schon *empfunden*, noch ehe man sich des Grundes bewußt geworden.

Nunmehr wird auch erklärlich, wieso empfängliche Hörer aus Meisterwerken wie die Cmoll-Symphonie „Gedanken“ herauszuhören, Fragen, Zweifel, Entschlüsse an gewissen Stellen zu vernehmen meinen. Wir sehen jetzt, es ist kein *Schein*: es *sind* Gedanken, Fragen, Antworten, Willensakte hier in Tönen verkörpert.

Es entsteht nun die Frage: ist ein solcher „Gedanken“-Inhalt nur in den Werken Beethovens oder in denen *aller* Meister vorhanden? — Unbedingt das letztere. Denn da das Gefühlsleben Gedankenvorgänge miteinschließt, so können dieselben bei keinem Meister fehlen — „Meister“ der Musik, der seelenschildernden Kunst, ist ja eben der, der das Gemütsleben nach seiner Wahrheit offenbart. Nur springt bei Beethoven der Gedankengehalt mehr hervor, weil die Gefühlsprozesse, die er schildert, in reicherer oder prägnanterer Weise von Gedankenvorgängen durchzogen sind, als es anderwärts meist der Fall ist. Würde uns diese kurze Aesthetik Raum vergönnen, noch von einem anderen musikalischen Genius ein Werk zu durchforschen, so würde sich auch hier das innige und mannigfache Ineinanderwirken von Gefühl und Geist bestätigen.

Ferner aber entsteht die Frage: hat Beethoven all das, was unsere Analyse aufdeckt, mit bewußter Reflexion erdacht oder nicht? Es erscheint doch unmöglich, daß diese fest und sinnvoll geprägten musikalischen Gestaltungen und diese tiefbegründeten Folgen der Gedanken und Gefühle durch bloß unbewußte Eingebung, und nicht vielmehr durch klares und scharfes Denken erzeugt sein sollten. — Gleichwohl ist diese Meinung nur halb richtig. Wir haben schon S. 14 darauf hingewiesen, daß der Phantasie des Komponisten die Gefühlsbilder sogleich in zusammenhängender Form entspringen, ohne daß ihm der Grund und das „Wie“ der Zusammenhänge bewußt wird — dies ist sichergestellte *Thatsache*. Sie erklärt sich daraus, daß es eben *Gefühlsprozesse* sind, welche die Musik darzustellen hat, und daß diese sich unmittelbar *im Gefühl* offenbaren. Der Tondichter studiert nicht erst abstrakte Seelenlehre, um die Natur des menschlichen Herzens kennen zu lernen, sondern diese erschließt sich ihm durch *Inspiration*. Auch solche Wendungen wie: zweifelndes Erwägen, willenskräftiges Auf-

raffen u. dergl., welche ein Gedankenmoment in sich schließen, machen keine Ausnahme. Auch zu diesen Wendungen fühlt sich der Komponist an den entsprechenden Punkten unmittelbar gedrängt. Ein Beethoven kann in solchen Fällen gelegentlich sich des gedanklichen Momentes bewußt werden, aber notwendig ist es nicht; gefunden jedenfalls hat er die Wendung nicht durch das Denken, sondern durch das Fühlen; dieses ist ihm der Kompaß auf dem Meer des Seelenlebens, ist die Kraft, die ihm intuitiv das Wahre vermittelt.

Die Reflexion anderseits hat auch eine Rolle zu spielen, aber eine untergeordnete, diejenige der Ausführung. Der Phantasie schwebt oft eine Idee nur im Umriß vor, es gilt dann, sie klar auszugestalten; hier tritt die Reflexion ein. Sie überschaut die vorhandenen Mittel und Wege der Ausführung und wählt die zweckentsprechenden aus. Ein Beispiel möge uns gleich der Anfang der C moll-Symphonie an die Hand geben. Gewiß hat Beethoven zuerst nur die Tonidee desselben erfunden, ohne sogleich an eine bestimmte Instrumentation zu denken. Diese mußte schließlich festgestellt werden. Da hatte denn der denkende und prüfende Verstand sich die Vielheit der Instrumente, welche das Orchester bietet, und deren Klangeigenheiten zu vergegenwärtigen, um diejenige Zahl und Art aufzufinden, welche der vorliegenden Intention am besten entspräche, und so entschied er sich für Anwendung der Streichinstrumente und der Klarinetten.

— Die Thätigkeiten der Reflexion werden übrigens, infolge der Uebung, oft so schnell erledigt, daß sie gar nicht vorhanden zu sein scheinen. Man kann dies u. a. an dem Phantasieren auf Instrumenten wahrnehmen, das ja selbst Dilettanten oft in bemerkenswertem Grade zu Gebot steht. Hier gehen die Ueberlegungen des Verstandes — z. B. welcher Begleitungsaccord zu nehmen, wie dieser zu legen sei, wie der Uebergang aus einer Tonart in die andere zu bewirken sei u. dergl. — so rapide und mit einem so geringen Schimmer von Bewußtsein vor sich, daß sie, gleich den ursprünglichen Intentionen, als Eingebungen erscheinen.

Ein anderes ist die Schöpfung eines Tonwerkes, ein anderes die Betrachtung desselben von seiten eines Kunstgenießenden, der in die Tiefen der Schönheit und Wahrheit des Werkes einzudringen strebt. Wir, die wir in obiger Analyse dieses Ziel verfolgten, hatten uns jedes äußere und innere Geschehen in dem Tonwerk klar zu machen und durch deutlichste Reflexion die Gründe von all diesem aufzusuchen. Das Schaffen des Musikers hat etwas vom Naturwalten an sich: die Pflanze wächst und entfaltet sich zu einem wunderbaren Organismus durch unmittelbaren Naturdrang; wir Kunstbetrachtenden gleichen dem Botaniker, der jene zergliedert und eine Fülle der Schönheiten und Zweckmäßigkeiten, eine Vollendung der Organisation in ihr entdeckt, welche nur als Erzeugnis eines bewußten Geistes möglich erscheint.

Für die Unbewußtheit, in welcher die Ideen den Komponisten größtenteils zufließen, bildet auch der Umstand einen Beweis, daß unsere Meister

über ihr Schaffen nicht nur sehr wenig gesprochen *haben*, sondern auch, gefragt, nur sehr wenig zu sagen *im Stande waren*. Bekannt ist jener Brief Mozarts, in welchem er, von einem Kunstgönner aufgefordert, ein Bild seiner Kompositionsweise entwirft; er gesteht darin nicht nur, daß ihm diese Schilderung ungemein schwer werde, sondern was er mitteilt, sind, wenn man näher zusieht, nur Aeußerlichkeiten, Nebensachen — nur jene *Hilfsarbeiten*, welche die *Reflexion* besorgt, und welche daher allein dem Komponisten zum Bewußtsein kamen.

Wir erkennen nun auch, daß der Tadel, der gegen manchen Komponisten ausgesprochen wird: daß sein Schaffen ein „*reflektiertes*" sei, auf einer richtigen Anschauung beruht. Man fühlt eben, daß alle echte musikalische Intention Inspiration sein müsse. Komponisten, denen diese nicht in genügendem Maße beschieden worden, streben oft, den Mangel durch ein Suchen und Versuchen des kühlen Verstandes zu ersetzen. Einem feinfühligen Hörer wird jedoch die illegitime Herkunft solcher Gedanken und Wendungen merkbar. Andere Komponisten greifen deswegen zur Reflexion, weil sie nach dem Absonderlichen streben; die unmittelbaren Eingebungen ihrer Phantasie werden mit berechnendem Verstande umgestaltet, verschroben. Das Unwahre, „Gemachte" solcher Tongestalten bleibt natürlich einem echten Kunstempfinden gleichfalls nicht verborgen.

Die in Vorstehendem zusammengefaßten Einzelbemerkungen werden, so hofft der Verfasser, den Darlegungen der früheren Kapitel zu festerer Begründung gedient und auch sonst Aufklärungen in wesentlichen Punkten bewirkt haben. Die weitere Erörterung *allgemeiner* Gesichtspunkte stellen wir nun einstweilen zurück, um zunächst das *Material*, aus welchem die Musik ihre Werke aufbaut, und die nächstliegenden *Prinzipien* dieses Aufbaues einer Betrachtung zu unterziehen.

Das Material der Musik und ihre allgemeinen Stilgesetze.

1. Der Ton.

Die Musik wendet sich, soweit es ihre sinnliche Erscheinung betrifft, an den Sinn des Gehörs. Man kann daher zunächst im allgemeinen das „Hörbare" oder die „Klangerscheinungen" als den Stoff bezeichnen, den sie bearbeitet.

Sie steht damit in einer Art Parallele und ergänzendem Verhältnis zu der Malerei, deren Material in dem „Sichtbaren", speciell den Farbenerscheinungen besteht.

In der Verwertung ihres Stoffes weisen jedoch die beiden Künste einen prinzipiellen Unterschied auf. Während die Malerei *sämtliche* Färbungen, die sich in der Wirklichkeit vorfinden oder die überhaupt möglich sind, zu ihren Schöpfungen verwenden kann, liegt es im Wesen der Musik

keineswegs, alle wirklichen oder möglichen Klangerscheinungen zu benützen, vielmehr wählt sie eine bestimmte Art von Klängen (diejenige, die man speciell „Ton" nennt) und eine ungefähr bestimmte Zahl derselben aus, welche zugleich in einer ganz festen Ordnung zu einander stehen müssen. Die Musik verwendet also einen von vornherein geformten und organisierten Stoff.

Sie entwickelt zunächst aus dem elementaren Klang den „Ton". Unter „Ton", in musikalischem Sinne, wird bekanntlich ein Klang von bestimmt gemessener und deutlich erkennbarer Höhe oder Tiefe verstanden. Ein solcher entsteht, wenn die Bewegungen des schallerzeugenden Körpers (die „Schwingungen") regelmäßig, d. i. in vollkommen gleichen Zeiträumen vor sich gehen.

In der Natur wird der „Ton" fast niemals vorgefunden, nur der „Klang"; denn bei Naturklängen sind die Schwingungen gewöhnlich von unregelmäßiger, wechselnder Zeitlänge, und meistens treten auch mehrere Klänge, von verschiedener Höhe und nicht zusammenpassender Art, gleichzeitig auf, deren Durcheinanderschwirren Unklarheit oder völlige Verworrenheit erzeugt („Schall, Geräusch").

Der zum Ton geläuterte Klang hingegen wird einerseits durch den Gesang der menschlichen Stimme, anderseits durch die „Instrumente" hervorgebracht, welche die Musik sich ausdrücklich für die Tonerzeugung hergestellt hat.

Die Zahl der möglichen Tonhöhen ist an sich selbstverständlich eine unbegrenzte. Sie wird aber nach zwei Richtungen hin wesentlich eingeschränkt. Zunächst nach außen durch die Grenzen der menschlichen Gehörsfähigkeit. Wenn die Schwingungen überaus schnelle werden, dann wird die Tonhöhe schwer oder gar nicht mehr unterscheidbar und schließlich der Klang selbst nicht mehr vernehmbar. Das Gleiche findet nach der Tiefe zu statt, wenn die Schwingungen allzu langsame werden.

Zu dieser äußeren und durch die Natur gegebenen Begrenztheit gesellt sich aber eine zweite Einschränkung nach innen, welche die Musik selbst anordnet. Es sind nämlich auch innerhalb des brauchbaren Tongebietes, obschon dasselbe bereits ein reduziertes ist, noch immer unendlich viele Tonhöhen möglich. Wie man im Raume beliebig dicht Punkt an Punkt reihen kann, so kann man auch im Tongebiet in unendlich kleinen Abständen Tonhöhe an Tonhöhe fügen. Aber der Geist der Musik verlangt auch hier Aufhebung der Schranken- und Formlosigkeit: er gebietet, daß die Töne nur in einem bestimmten und zwar ziemlich großen Abstand von einander — in der Entfernung des sogenannten „Halbtones" (c—cis, cis—d u. s. w.) — sich aneinanderreihen dürfen. In der That werden Tonentfernungen, die kleiner als ein Halbton sind (Viertelton, Drittelton), von einem normal beschaffenen Gehör nicht nur als häßlich und widrig, sondern geradezu als musikalisch-sinnlos empfunden.*

* Bei Völkern, deren Musiksinn nicht genügend entwickelt oder durch eine verkünstelte Musiktheorie in unnatürliche Bahnen gelenkt worden (z. B. bei den Arabern, aber auch bei den Griechen der klassischen Zeit), finden wir auch die Anwendung von

Die Musik konstruiert sich also eine Tonreihe von lauter gleichgroßen Ton-„Stufen". (Chromatische Tonleiter.*)

In dieser, scheinbar unterschiedslos fortlaufenden Tonreihe waltet aber eine merkwürdige, in ihr selbst liegende Gliederung. Wenn wir die chromatische Tonleiter vom tiefsten Ton des Klaviers an aufwärts spielen, so zeigt der 13. Ton mit dem Ausgangston eine eigentümliche und so innige Verwandtschaft, daß beide wie ein Ton erscheinen, und nur ein weniger dunkler und breiter Klang den höheren vom tieferen unterscheidet (das bekannte Verhältnis der „Oktave" — der Name wird weiter unten seine Begründung finden). In gleicher Weise erscheinen der 2. und der 14. Ton als zwei Klangarten desselben Tones, ebenso der 3. und der 15., kurz alle 12 ersten Töne finden in den folgenden 12 ihre Wiederholung, bei Verfeinerung des Klanges; und dasselbe Verhältnis kehrt in allen weiteren Gruppen von 12 zu 12 Tönen wieder.

Somit gliedert sich die Tonreihe in lauter kleine, 12 Tonstufen umfassende Bezirke, welche sämtlich den gleichen Toninhalt repräsentieren (— daher die gleichen Namen der Töne in allen Oktaven —), deren Klangart hingegen sich nach der Höhe zu gleichsam „verjüngt". Diese Einteilung und symmetrische Ordnung macht aus der bloßen Ton-Reihe ein Ton-„System". Dasselbe bildet eine recht genaue Analogie zu manchen Gestaltungen der Natur, z. B. gewissen sehr regelmäßig wachsenden Pflanzen, bei denen die „Knoten" des Stammes sich in streng proportionierten Abständen bilden, und stets dieselbe Stellung der Zweige und Blätter, aber stets in verjüngtem Maßstabe, wiederbringen.

Jedoch hiermit ist die Organisation des Tonmaterials noch nicht vollendet. Es stellen sich nämlich noch zwei Mängel heraus. Gliederungen sind allerdings vorhanden, aber es fehlt innerhalb derselben an festen Ansatz- und Anhaltspunkten: die 12 Töne der Oktavgruppen sind unter sich völlig gleichwertig, keiner hat einen Vorrang vor den anderen, es fehlt an einem führenden Ton, einem Hauptpunkt, um den die übrigen sich scharen können, um dadurch eine Einheit zu bilden und der Gruppe eine feste Form zu geben. Ein zweiter Mangel liegt in der Einförmigkeit der gleichen Halbtonstufen; die Musik verlangt statt derselben einen Wechsel von größeren und kleineren Tonentfernungen. Beide Bedürfnisse befriedigt sich die Musik durch Schaffung der Tonarten. Sie sondert unter den 12 Tönen 7 aus, welche sich in unterschiedenen Abständen, teils in Ganzton-, teils in

---

Viertel- oder Dritteltönen. Für den ausgebildeten, modern-europäischen Musiksinn, aus welchem allein die ganze musikalische Litteratur hervorgewachsen ist, ist diese Erscheinung belanglos, er erkennt in ihr nur eine Abnormität.

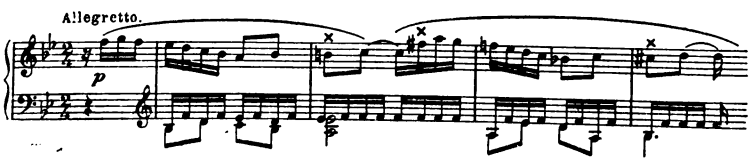
* Daß die Tonstufen ursprünglich nicht völlig gleich sind, daß es „kleine" und „große" Halbtöne und noch feinere Unterschiede giebt, welche durch unser „temperiertes" Tonsystem im allgemeinen zwar ausgeglichen werden, in gewissen Fällen jedoch sich geltend machen — dies sind Gegenstände fachlicher akustischer Wissenschaft, welche in einer populären und kurzen Aesthetik keinen Raum finden können, hier aber auch durchaus entbehrlich sind. Ebenso kann die nähere Erklärung und Begründung der „enharmonischen Verwechselungen", obwohl gelegentlich von solchen die Rede sein wird, füglich unterbleiben.

Halbtonentfernungen aneinanderreihen, und deren unterstem sie die Bedeutung als „Grundton" beilegt. Eine so konstruierte Gruppe von 7 Tönen empfindet das Ohr als ein Zusammengehöriges, eine Einheit, in welcher zugleich eine Beziehung aller Töne auf den einen „Grundton" deutlich fühlbar ist.

Hiermit erst ist eine ausgeprägte Gestalt des Tonmaterials gewonnen. Das „Tonsystem" gab nur die Grundlage dafür. Durch Heraushebung der „Tonarten" aus demselben ist die indifferente Reihe der 12 Halbtöne zu einer individuellen Ordnung der Tonstufen geworden. Und hier erst beginnt die Musik. Denn, wie man weiß, liegt jedem Tonstück, auch dem allerkleinsten und einfachsten, eine Tonart zu Grunde, und kein musikalisches Bilden ist möglich, wenn man nicht zuvor eine Tonart denkt, d. i. eine Gruppe von solchen sieben Tönen, deren Gesamtheit eine Tonart bildet, als Hauptmaterial für das zu schaffende Musikstück im Sinne hat.

Da durch solche 7-Ton-Gruppe das musikalische Material erst brauchbar wird, so statuiert die musikalische Theorie auch nur 7 statt 12 eigentliche Tonstufen (die 7 Töne der einfachsten d. i. der C dur-Tonleiter), und betrachtet die ausgelassenen 5 Tonhöhen als Zwischen- und abgeleitete Töne.*

Wohl zu beachten ist, daß die 7 Töne einer Tonart zwar die wesentlichen Bestandteile für die Zusammensetzung („Komposition") eines Tonwerkes bilden, aber, wie bekannt, die Anwendung der zur Tonart nicht gehörigen Zwischenstufen nicht ausgeschlossen ist. Nur müssen sich die letzteren stets in solcher Weise einfügen, daß sie dem musikalischen Gefühl eben als Nebentöne erscheinen, welche die Tonart-Empfindung nicht verwirren oder gar aufheben. In folgendem Beethoven'schen Thema z. B. (Sonate B dur op. 22, letzter Satz)



bilden die Tone h, fis, cis eine reizvolle Einmischung fremder Elemente, welche gleichwohl das bestimmte Tonartgefühl, das in den ersten anderthalb Takten erweckt worden, nicht im geringsten stören. Die Tonart ist also keine starre Abschließung einer Gruppe von Tönen, sondern steht mit dem übrigen Tonbereiche in Verbindung, ohne dabei ihre Bestimmtheit aufzugeben.

— Die Tonart ist aber bekanntlich nicht nur einmal und in einer einzigen Weise vorhanden, sondern als eine Vielheit, der Zahl wie der Beschaffenheit nach, und als ein System von Tonarten.

---

* Dieser Auffassung zufolge wird auch die Messung der Tonentfernungen (der „Intervalle": Prime, Sekunde u. s. w.) nicht nach aufeinander folgenden Halbtönen, sondern nach Tonstufen vorgenommen; und hieraus resultiert, daß die 13. Tonhöhe, welche die 1. in höherer Lage wiederbringt, nicht als 13., sondern als 8. Ton betrachtet, daher „Oktave" benannt wird.

Zunächſt nimmt die Tonart eine zweifache Eigentümlichkeit durch die verſchiedene Anordnung der Ganz- und Halbtöne an. So entſtehen die beiden Tongeſchlechter Dur und Moll. Bekanntlich ergiebt die Ordnung:

Ganzton, Ganzton, Halbton, G., G., G., H.

z. B. c d e f g a h c.

die Durtonart; die andere (bei welcher an einer Stelle ein übermäßiger [1½-] Ton eintritt):

Ganzton, Halbton, G., G., H., überm. T., H.

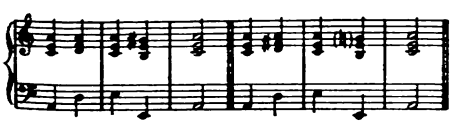
z. B. a h c d e f gis a.

die Molltonart.*

Mit den beiden Tongeſchlechtern iſt nun aber ſchon mehr gewonnen als nur ein äußerlicher und ſinnlicher Unterſchied, es macht ſich in ihnen bereits ein charakteriſtiſcher, ein Gefühlsunterſchied geltend.

Ein Gefühlselement wohnt allerdings auch dem einzelnen Ton ſchon inne — das ganze Material der Muſik iſt von vornherein von einem ſeeliſchen Elemente erfüllt —, dasſelbe iſt aber beim Einzelton, ſofern er nicht im Zuſammenhang einer Tonart empfunden und durch Zuthaten: Rhythmus, Klangfarbe und Klangſtärke individualiſiert wird, noch ſo unbeſtimmt, daß man nur von einer allgemeinen ſeeliſchen Erregung ſprechen kann; und der Unterſchied der höheren Töne von den tieferen in dieſer Beziehung iſt nur ein gradueller: die höheren Töne drücken

* Um eine etwaige Unklarheit zu beſeitigen, ſei bemerkt, daß die ſogenannte „melodiſche“ Molltonleiter, welche in den letzten drei Stufen eine andere Anordnung, und zwar eine wechſelnde, je nachdem man in ihr aufwärts oder abwärts ſchreitet, zeigt, keine „Tonart“, ſondern nur eine veränderte Form der „Tonleiter“ iſt. Unter Tonart wird, abſtrakt, der Inbegriff der 7 zuſammengehörigen Töne, als Grundſtoff, gleichſam als Bauſteine für muſikaliſche Bildungen, verſtanden, unter Tonleiter aber die Auseinanderlegung jener 7 Töne zu einer Reihe, indem man ſie in ſtufenweiſer Folge, auf- oder abwärtsgehend, erklingen läßt. Bei der Auseinanderlegung der Molltöne zur Tonleiter zeigt ſich nun der vorletzte Schritt, der den „übermäßigen“ Ton bringt (in obigem Beiſpiel f—gis), als ein herber, unmelodiſcher. Um ihn zu mildern, zu glätten, pflegt man aufwärts den 6. Ton dem 7. zu nähern (fis gis), abwärts den 7. Ton dem 6. nahezurücken (g f). Dieſe Veränderungen geſchehen aber nur für die Tonleiter, die Tonart ſelbſt kann von ihnen ſchon deswegen keinen Gebrauch machen, weil zwei Tonſtufen hier ſchwankend geworden ſind (f oder fis, gis oder g). Außerdem ſtellen ſich bei der Bildung der wichtigſten Accorde nur die urſprünglichen Töne als die echten Molltöne heraus. Man kann ſich durch den Eindruck der folgenden Beiſpiele leicht überzeugen, daß in die A moll-Tonart der Accord e gis h hineinpaßt, aber nicht e g h, ebenſo d f a, aber nicht d fis a.

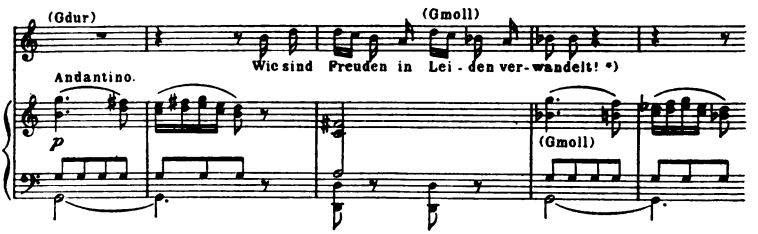


Wendet man nun in der Molltonleiter die echten Töne, alſo diejenigen an, aus welchen die Accorde oder „Harmonien“ gebildet werden, ſo heißt ſie die „harmoniſche“; wogegen die modifizierte Molltonleiter, welche zu Zwecken einer beſſeren „Melodik“ geſchaffen worden, die „melodiſche“ genannt wird.

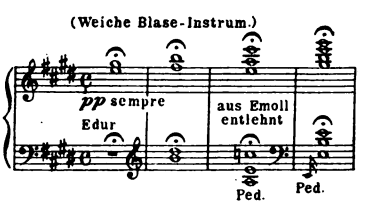
eine *intensivere* Erregung aus als die tieferen. Ein *bestimmtes*, d. i. ein *charakteristisches* Gefühlselement hingegen beginnt mit der *Tonart*, in ihren beiden Charakterformen Dur und Moll.

Aus der Durtonart spricht eine frische, helle, aus der Molltonart eine getrübte, melancholisch gefärbte Grundstimmung; und so entsprechen die beiden Tongeschlechter genau den beiden Hauptrichtungen des menschlichen Fühlens, der freudigen und der schmerzlichen. Um *Grundstimmung* allerdings handelt es sich noch ausschließlich, um die beiden großen Gebiete, innerhalb welcher das Fühlen sich bewegen kann; die Tonart ist eben immer noch Material, sie ist der *Boden*, aus welchem das einzelne Gefühl hervorwächst.

Um ein anschauliches Beispiel von Gegenüberstellung der beiden Charaktere Dur und Moll hier einzufügen, führen wir den feinen Zug in der C dur-Arie aus Mozarts „Figaros Hochzeit" an, wo der Text von einer Veränderung des früheren glücklichen Zustandes in einen traurigen spricht, und der Komponist dies durch direktes Aneinandersetzen zweimal derselben Tonbilder, erst in Dur und dann in Moll, ausdrückt.



Dem Wesen mancher Stimmungsmomente entspricht eine gewisse *Mischung* von Dur und Moll, welche meist darin besteht, daß die Durtonart zwar herrscht, aber einzelne Elemente aus Moll *entlehnt*. Eins der schönsten Beispiele sei angeführt. (Anfang der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre von Mendelssohn):



— Wie sich nun die Tonart in die Zweiheit der Ton-„Geschlechter" gespalten hat, so zerlegen sich diese wiederum in eine Vielzahl von einzelnen Tonarten. Da jede der 12 vorhandenen Tonhöhen zum Grundton einer Tonart genommen werden kann, so umfaßt sowohl das Dur- wie das Mollgeschlecht je **12**, nach der Lage im Tonsystem verschiedene Tonarten. Und diese Vielheit ist wiederum

* Daß man diese Stelle noch mit der alten unsinnigen Uebersetzung des italienischen Originaltextes singt: „O daß noch für den Verbrecher dieses Herz so zärtlich spricht!" — ist eine wahre Schande. Derartige Entstellungen durch gedanken- und kenntnislose Uebersetzer früherer Zeiten existieren noch zu Hunderten, und machen den charakteristischen Gehalt vieler Meisterwerke völlig unkenntlich.

kein bloßes Nebeneinander, sondern schließt sich zu einem *System* zusammen. Dadurch nämlich, daß die verschiedenen Tonarten eine größere oder geringere Anzahl von Tönen *gemeinsam* haben, erscheinen sie dem Gefühl als „verwandt" untereinander. Bekanntlich sind zwei Durtonarten, welche um eine Quinte auseinanderliegen (z. B. C dur und G dur, oder, eine Quinte nach unten, C dur und F dur), nur um *einen* Ton unterschieden; solche Tonarten werden mithin als „nächst-verwandt" empfunden. Je mehr Quintabstände zwischen den Tonarten liegen, eine desto entferntere Verwandtschaft macht sich fühlbar. Diese Entfernung erreicht aber bei der 6. Quinte ihre Grenze und macht jetzt wieder der Annäherung Platz. Hat man sich z. B. von C dur aus durch 6 Quintenschritte aufwärts bis Fis dur (6 ♯♯, also 6 von C dur unterschiedene Töne) entfernt, so ist die Tonart der nächstfolgenden Quinte — Cis dur (7 ♯♯) — identisch mit Des dur (5 ♭♭), also mit C dur wieder um einen Grad verwandter, und so gelangt man durch Fortsetzung der Reihe: As dur (4 ♭♭), Es dur (3 ♭♭) u. s. w. schrittweise nach C dur zurück. Die 12 Durtonarten *schließen* sich somit zu einem gerundeten Ganzen, zu einem *Kreis* zusammen. Die musikalische Theorie benennt auch aus diesem Grunde das System der Durtonarten als „Quintenkreis" oder „Quintenzirkel".

Ein anderes Verhältnis waltet bei den Molltonarten. Zwei Molltonarten im Abstand einer Quinte sind nicht nächstverwandt (A moll und E moll z. B. haben 3 unterschiedene Töne: a h c d e f gis a — e fis g a h c dis e). Hingegen ist eine jede Molltonart mit einer bestimmten *Dur*tonart — derjenigen, welche um eine kleine Terz höher liegt — nächstverwandt (z. B. A moll mit C dur, da beide nur durch den einen Ton g bezw. gis unterschieden sind). Somit stehen die Molltonarten unter sich in einem weniger engen Verhältnis, hingegen ist, da sich je eine Molltonart einer Durtonart an die Seite stellt („Paralleltonarten"), das gesamte Mollgeschlecht dem gesamten Durgeschlecht innig angeschlossen, diesem gleichsam eingewebt, und so bilden beide zusammen ein großes und festverbundenes Ganzes.

Hiermit erst ist die Organisation des Musikmaterials *vollendet*. Sie bietet nun dem Tonkünstler die mannigfaltigsten Grundlagen, welche zugleich sämtlich unter sich verbunden sind. Eine einzelne Tonart ermöglichte bereits musikalische Bildungen, wobei die charakteristische Eigenheit des Dur oder Moll das Tonwerk sofort in eins der großen Stimmungsgebiete einreihte. Jetzt sehen wir die Tonartwelt *zu 24 verschiedenen Tonsphären* ausgedehnt, welche zu einander in näheren oder entfernteren Beziehungen stehen und insgesamt eine große Einheit bilden. Hierdurch wird nicht nur die Möglichkeit gegeben, die einzelnen Tonstücke in *verschiedenen* Tonarten zu halten, sondern auch *innerhalb* eines und desselben Stückes die Tonart zu *wechseln*, aus einer in die andere „überzugehen" („Modulation"), wobei der höhere oder geringere Verwandtschaftsgrad derselben sehr verschiedene Eindrücke hervorruft. Nur sehr kleine musikalische Gebilde (kurze Volkslieder u. dergl.) können in einer *einzigen* Tonart verbleiben. Das Prinzip des Lebens, der Bewegung, das im Wesen

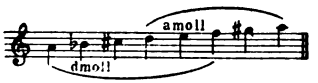
des Gefühles liegt, verlangt, bei größerer Entfaltung, den Wechsel nicht nur der Töne und Tongestalten, sondern auch denjenigen der Basis, auf welcher dieselben sich aufbauen. Nur, wie überall in den Grundsätzen der Musik — und denen der Kunst überhaupt — die Vielheit und Mannigfaltigkeit durch Ordnung und Einheit zusammengehalten wird, so wird auch hier verlangt, daß sowohl der Wechsel der Tonarten gewissen ordnenden Grundsätzen zu folgen habe, als auch, daß eine Tonart, die ursprüngliche, herrschend bleibe, daß in ihr als „Haupttonart" die wichtigsten Partien des Werkes zu stehen haben (weshalb man auch jedes Stück als nur einer Tonart zugehörig betrachtet und nach dieser einen benennt: C moll-Symphonie, B dur-Sonate u. s. f.). Diese Punkte gehören jedoch bereits in die höheren Stilgesetze der Musik, sind daher eingehender erst später zu besprechen.

— Noch haben wir einen Blick auf zwei abweichende Erscheinungen im Tonartgebiet zu werfen, welche zwar zeitlich oder örtlich außerhalb unseres Musikkreises stehen, aber gelegentlich innerhalb desselben eine Rolle spielen. Diese sind einerseits die sogenannten „Kirchentonarten", welche in früheren Jahrhunderten die Grundlage der Komposition bildeten, anderseits die Tonart der Zigeunermusik, welch letztere wegen ihrer interessanten Charakteristik vielfach Aufnahme oder Nachahmung in unserer Musik gefunden hat.

Die „Kirchentonarten" bestehen in einer Spaltung der C dur-Tonreihe zu 7 Tonreihen, dadurch daß man jeden der C dur-Töne als „Grundton" einer solchen auffaßt; so entstehen die Reihen: c d e f g a h c — d e f g a h c d — e f g a h c d e u. s. w., welche als verschiedene Tonarten gelten. Die Zwischentöne wurden dabei nicht, oder nur ausnahmsweise in Anwendung gebracht (nur „diatonisches" Tonsystem, nicht „chromatisches"). Bei genauerer Betrachtung der betreffenden Kompositionen ergiebt sich aber, daß dieses „System" von Tonarten eigentlich die einzige Tonart C dur ist, nur daß andeutend und vorübergehend andere Tonarten, deren Grundtöne in der C dur-Reihe liegen — also D moll, E moll, F dur u. s. w. — berührt werden, worauf sich sogleich das C dur wiederherstellt. Mitunter wird, durch konsequente Verwandlung des h in b, aus der Grundtonart C dur ein F dur oder D moll. Diese allgemeinsten Angaben über das Wesen der Kirchentonarten dürfen hier genügen.

Die eigentümlichen Verhältnisse dieses Tonartsystems erzeugen teilweis fremdartige Eindrücke, und zugleich resultiert aus den streng diatonischen Tonfolgen ein gewisser Charakter des Herben, Abstrakten, Unweltlichen. — Ihre wichtige Bedeutung erhalten die Kirchentonarten für uns zunächst dadurch, daß sie in der ersten großen musikalischen Kunstepoche (15. und 16. Jahrhundert), in welcher kirchliche Musikwerke von unvergänglichem Wert (besonders vollendete durch die Meister Palestrina und Orlando Lasso) geschaffen wurden, der Komposition zu Grunde lagen; ferner dadurch, daß manche alte Choräle, welche, als heilige Melodien, auch von späteren geistlichen Komponisten in ihre Werke eingewebt wurden (z. B. von Seb. Bach), ebenfalls sich in Kirchentonarten bewegen. —

Die Zigeunertonart ist eine Ineinanderschmelzung zweier Molltonarten:



Sie erscheint uns als eine starke, gleichsam pathologische Zuspitzung des Mollcharakters, steht aber mit den Forderungen unseres Musiksinnes nicht eigentlich im Widerspruch, wir haben bei ihrer Anwendung nur das Gefühl eines steten Hin- und Herschwankens zwischen zwei sich naheliegenden Mollgebieten.

2. Der Rhythmus.

Die Musik ist eine Kunst, deren Erscheinungen sich in der Zeit abrollen, im Gegensatze zu den bildenden Künsten, deren Schöpfungen unbeweglich in den Raum gestellt werden. Wir haben bisher das musikalische Material nur bezüglich der Tonhöhen betrachtet; jetzt haben wir auf die Tondauer, auf die Zeitlängen der Töne, als auf eine zweite Seite des Tonmaterials einzugehen.

Die Zeit ist ein bloßes Element, sie ist an sich völlig formlos. Eine Form, durch Einschnitte, Abteilungen u. s. w., kann ihr nur von außen her erteilt werden. Wir haben nun gesehen, wie die Musik schon im Gebiete des „Klanges", der ein viel weniger gestaltloses Element als die Zeit ist, bestrebt war, eine bestimmte Form, und weit mehr als das: eine Gliederung und ein System von Gliederungen herzustellen; es ist daher zu erwarten, daß sie hier um so mehr dieses Bestreben zeigen, daß sie der fließenden Zeit eine möglichst feste Gestalt aufprägen werde. Dies thut sie durch den „Rhythmus" (geregelte Zeitverteilung).

Der nächste Ausdruck des Regelmäßigen ist das Gleichmaß. Dies bekundete sich schon beim Aufbau des Tonsystems: der musikalische Ton, im Gegensatz zum Klange, beruhte auf dem Gleichmaß der Schwingungen, und der Grundbestand des Tonsystems, die Halbtonreihe, wurde nach einem Gleichmaß der Entfernungen konstruiert. Dem entsprechend fordert hier die Musik, daß vor allem, als Grundlage der Zeitbewegung der Töne, die Zeit in kleine gleiche Abschnitte zerlegt werde.

Eine höhere Ordnung, Gliederung, entsteht aber erst, wenn die Grundbestandteile zu Gruppen zusammengefaßt werden, und so ist die zweite Forderung, daß die gleichen Zeitteilchen sich gruppenweise zusammenschließen: so entsteht der „Takt". Er ist die stete Wiederkehr immer derselben Gruppe von gleichen Zeitlängen („Taktteilen").

Zu einer wirklichen Einheit jedoch wird eine Gruppe erst dadurch, daß in ihr ein Punkt als der Hauptpunkt sich darstellt. Demgemäß wird von den zusammengehörigen Taktteilen einer, der erste, als Haupttaktteil herausgehoben („guter" oder „schwerer" Taktteil).

Hiermit ist eine Grundordnung der Zeit hergestellt. —

Das Wesen des Taktes unterliegt aber folgenden weiteren Bestimmungen.

Zunächst kann die Zusammenstellung der Zeitteile zu Gruppen nur nach den beiden einfachsten Grundzahlen, 2 und 3, nicht aber nach den größeren: 5, 7, 11 u. s. w. geschehen. Unser rhythmisches Gefühl faßt

nämlich unwillkürlich schon die kleinste Zahl von Zeitteilen zu einer Gruppe zusammen, und zerlegt sich eine größere Reihe von Zeitteilen in lauter solche kleinste Gruppen. Daher bilden bereits 2 Taktteile eine rhythmische Einheit; aber auch 3 Taktteile können noch eine Einheit bilden, da eine 3-Gruppe nicht mehr in zwei kleinere Gruppen zerlegbar ist. Bietet man hingegen — wie dies von Komponisten mitunter versucht worden* — dem Musikhörer Gruppen von 5 Taktteilen, so spalten sich in seinem rhythmischen Empfinden dieselben zu je 2 Gruppen von 3 und 2 oder von 2 und 3 Taktteilen, so daß die beabsichtigte Einheit der 5 sich nicht verwirklicht. Zugleich widerspricht eine solche rhythmische Bildung dem Grundwesen des Taktes, welches fortlaufende Gleichartigkeit der Gruppen verlangt, während hier ein steter Wechsel von Zwei- und Dreiteiligkeit stattfindet.

Aus den verschiedenen Möglichkeiten der Gruppenbildung und Gruppenzusammensetzung entspringen nun die verschiedenen „Taktarten".

Werden nur 2 oder 3 Taktteile zusammengestellt, so entstehen die einfachen Taktarten, nämlich die folgenden:

Zweiteilige Taktarten: $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$ (𝔈, der sogenannte Allabreve-Takt).
Dreiteilige „ $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$.**

Das rhythmische Gefühl vermag aber auch mehrere Gruppen gleicher Art zu einer Einheit höherer Ordnung zu verbinden, vorausgesetzt, daß die Zusammensetzung der Gruppen wieder nach den Grundzahlen 2 und 3 geschehe und in fortgesetzt gleicher Weise vor sich gehe. So bilden sich die zusammengesetzten Taktarten:

Zweiteilig (2×2): $\frac{4}{4}$ (𝔈).
Dreiteilig (3×3): $\frac{9}{8}$.
Gemischt (2×3): $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$.
Doppeltzusammengesetzt (4×3): $\frac{12}{8}$.

— Die verschiedenen Taktarten haben, wie alles im musikalischen Material, charakteristische Bedeutung; sie stellen verschiedene Formen der Bewegung des Gefühls dar. Ihre Charaktere ins einzelne zu verfolgen, würde hier zu weit führen, nur das sei bemerkt, daß die Zweiteiligkeit einen gehalteneren, die Dreiteiligkeit einen leichteren Gang der Gefühlsbewegung ausdrückt. Denn bei der Zweiteiligkeit steht dem schweren Taktteil nur ein leichter in einfacher Symmetrie gegenüber, während bei der Dreiteiligkeit sich dem einen schweren zwei leichte Taktteile anfügen, so daß hier das lockere, bewegliche Element überwiegt. Den deutlichsten Beweis für die beweglichere Natur der dreiteiligen Rhythmen geben die „Scherzi", jene Sätze, welche ein leichtes, flottes Stimmungselement wiederspiegeln sollen. Sie stehen fast ausnahmslos in einem dreiteiligen Takt ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$). Daß übrigens alle Charakteristik der Taktarten nur im allgemeinen gilt, daß die Taktart gleichsam nur eine bestimmte Art des Pulsschlages ist, der

---

* Z. B. von Chopin im Larghetto der Cmoll-Sonate op. 4, oder von Boildieu in der „Weißen Dame": Mittelsatz der Kavatine „Komm, o holde Dame".

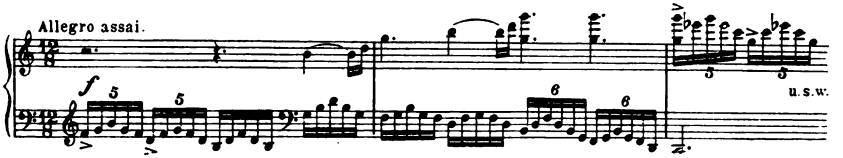
** Der Unterschied, der zwischen $\frac{2}{4}$- und $\frac{2}{2}$-Takt, zwischen $\frac{3}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Takt u. s. w. besteht, wird im Kapitel „Aesthetik des Vortrags" seine Erörterung finden.

durch die Bewegung eines Musikstückes geht, die Ruhe oder Bewegtheit dieses Pulses aber durch den geforderten Geschwindigkeitsgrad (das „Tempo") und durch den besonderen Toninhalt des Stückes in weitgehendster Weise modifiziert werden kann, das leuchtet ohne weiteres ein. —

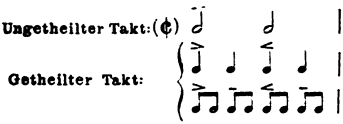
Die mannigfachen Taktarten sind, wie bereits bemerkt, nur *Grundordnungen* der Zeit, es können und sollen daher *innerhalb* derselben noch die vielfältigsten Zeitverteilungen stattfinden. Die Taktteile können zu *Unterteilungen* zerlegt, diese *weiter* geteilt werden u. s. f., und ebenso können die verschiedenartigsten *Zusammenziehungen* mehrerer Taktteile zu *einer* Tonlänge stattfinden. Der Takt gleicht so einem Maschennetz, einem Kanevas, welcher in sich eine regelmäßige Ordnung von Quadraten darstellt, in welchen aber Zeichnungen nach freiestem Belieben eingestickt werden.

Die erwähnten Unterteilungen können wiederum — aus demselben Grunde, welcher bisher maßgebend war — nur zweiteilige oder dreiteilige sein. Unsere Notenschrift hat bekanntlich selbständige Zeichen nur für die Zweiteilungen eingeführt: halbe, Viertel-, Achtel-, Sechzehntel-Note u. s. w.; die Dreiteilungen schreibt sie als „Triolen".

Ausnahmsweise werden bei kleinen Unterteilungen auch Gruppen zu 5 Zeitteilchen (Quintolen), zu 7 (Septolen) und anderen unteilbaren Zahlen angewendet; die Möglichkeit ist dadurch gegeben, daß bei sehr schnell vorüberrollenden Tönen das rhythmische Gefühl nicht mehr vollkommen zu funktionieren vermag, die Zerlegung in kleinste Gruppen nicht mehr vornimmt. Zum Beweise diene folgendes bekannte Beispiel aus der Sonate op. 57 von Beethoven, dessen Quintolen, im richtigen lebhaften Tempo vorgetragen, nicht als anstößig empfunden werden:



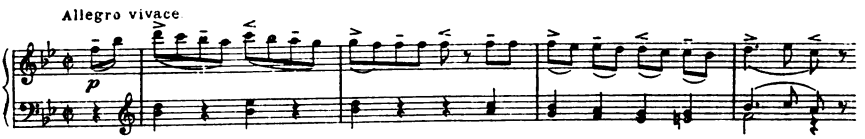
— Zum Wesen des Taktes gehört bekanntermaßen auch der *Taktaccent*. Er besteht in dem Nachdruck, welcher dem führenden, dem „guten" Taktteil einer jeden Zwei- oder Dreigruppe zuerteilt wird. Einfache Taktarten fordern zunächst nur *einen* Accent für jeden Takt, bei Zerlegung der Taktteile in Unterteilungen jedoch *mehrere*, weil jede Zwei- oder Dreigruppe *innerhalb* eines Taktes wieder ihren guten Taktteil, also auch ihren Accent hat; die letzteren Accente sind dann schwächere, wie folgendes Schema veranschaulicht:



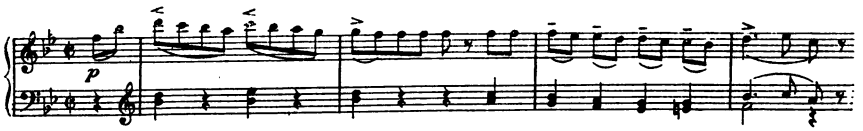
Bei zusammengesetzten Taktarten finden selbstverständlich von vornherein mehrere Accente in jedem Takt, stärkere und schwächere, statt.

Durch den Accent verwirklicht sich erst die Unterscheidung von Haupt- und Nebentakteilen, ohne denselben würde die rhythmische Gruppenbildung illusorisch sein, sie würde nicht empfunden werden.

Es ist hier aber der Ort, eine sehr wichtige Anmerkung über das Wesen des Taktaccentes zu machen, welches in weiten Kreisen der Musiktreibenden nur undeutlich begriffen, oft geradezu verkehrt aufgefaßt wird: Der Taktaccent ist ein innerlicher, d. i. der Hörer fühlt ihn von selbst, auch ohne daß er vom Vortragenden ausgedrückt wird, und er soll auch nur ein innerlicher sein, d. i. der Vortragende darf ihn gar nicht zum Ausdruck bringen. Dieser wichtige Grundsatz wird gewöhnlich nicht klar erkannt, vielmehr finden wir selbst in Lehrbüchern noch immer die Anweisung: die guten Taktteile seien (auch äußerlich) zu betonen, die schwereren und leichteren Taktaccente sorgfältig gegeneinander abzuwägen. Wie falsch diese Lehre ist, ergiebt sich aus fast jeder beliebigen Musikstelle, namentlich aus solchen, die viele kleine Unterteilungen enthalten. Man spiele oder denke sich z. B. die folgenden Takte aus Haydns B dur-Symphonie dieser Anweisung gemäß (also dem oben gegebenen Schema entsprechend) wirklich vorgetragen, und man wird den widersinnigsten Eindruck empfangen:



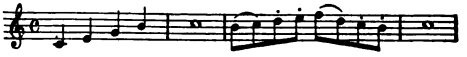
Nun vergleiche man hiermit den Vortrag, den ein musikalischer Spieler der Stelle thatsächlich giebt, wie ihn die folgende Accentuation andeutet,



so erkennt man, daß die wahren Vortragsaccente sich gar nicht nach den taktischen, sondern nach den tonischen Verhältnissen richten, daß z. B. gleichgestaltete Gruppen (wie im ersten und dritten Takt des Beispiels) gleiche Accente erhalten, daß die stärkeren Accente nicht auf die hervorragenden Taktteile, sondern auf die hervorragenden Töne fallen u. s. f.

Gleichwohl ist der Taktaccent vorhanden, aber eben nur innerlich, im Gefühl des Hörers. Sobald sich nämlich dem Hörer aus dem Anfang eines Stückes eine bestimmte Zeitverteilung ergeben hat, geht diese Taktordnung in seinem eigenen rhythmischen Gefühl von selbst weiter, er zerlegt selbst und unwillkürlich die weiterfließende Zeit in immer dieselben Taktteile und Gruppen, und die Töne, die er vernimmt, reiht er in diese Zeitordnung ein; hierdurch „versteht" er (d. i. fühlt er) den Takt des Stückes. Fände dieses Selbsttaktieren des Hörers nicht statt, wie

würde er z. B. lange Töne nach ihrem rhythmischen Verhältnisse auffassen können? In folgender Stelle



steht während der beiden ganzen Noten das rhythmische Gefühl des Hörers nicht still, sondern es zählt die Viertel weiter, und dadurch bekommt es den genauen Eindruck der vierfachen Länge dieser Noten. — Und wie die Zeitverteilung, so geht auch die dazu gehörige Verteilung der Taktaccente im Hörer von selbst vor sich: er fühlt jeden Anfangsteil einer Gruppe als nachdrücklichen, fühlt einen stärkeren Nachdruck beim Beginn der ganzen Takte, einen schwächeren bei demjenigen der Untergruppen u. s. w. — Darin nun, daß die wirklichen (vorgetragenen) Accente eines Stückes mit den bloß gefühlten häufig kollidieren, gerade darin liegt der Reiz der rhythmischen Gestaltung in der Musik; daß die tonischen Accente mit den innerlichen taktischen zum Teil zusammenfallen, zum Teil aber nicht, das eben verleiht dem Rhythmus eines Musikstückes sein individuelles Gepräge und seine lebensvollen Wirkungen. Man betrachte beispielsweise unser vorletztes Notencitat und beobachte, wie sich auf dem gleichmäßigen Untergrunde der schweren und leichten Zeiten des $\frac{4}{4}$-Taktes eine hiervon ganz verschiedene und wechselnde Accentuation aufträgt, das eine Mal wenige und gewichtigere Accente, ein anderes Mal viele und leichtere erscheinen, so wird man erkennen, daß das rhythmische Leben der Musik in diesem Gegeneinanderwirken zweier Accentuationen besteht, von denen die eine wirklich zu Gehör kommt, die andere unausgesprochen bleibt.

Daß diese eigentümlichen Verhältnisse selten deutlich erkannt werden, hat seine Ursache in der Unbewußtheit, mit der das Taktpulsieren im Hörer sich vollzieht. Infolge derselben bleibt dem weniger gründlichen Beobachter der ganze Vorgang verborgen, er hat den Eindruck, als ob alle Accente ihm aus dem Gehörten entgegenkämen und bemerkt nicht, daß er die eine Hälfte selbst erzeugt.

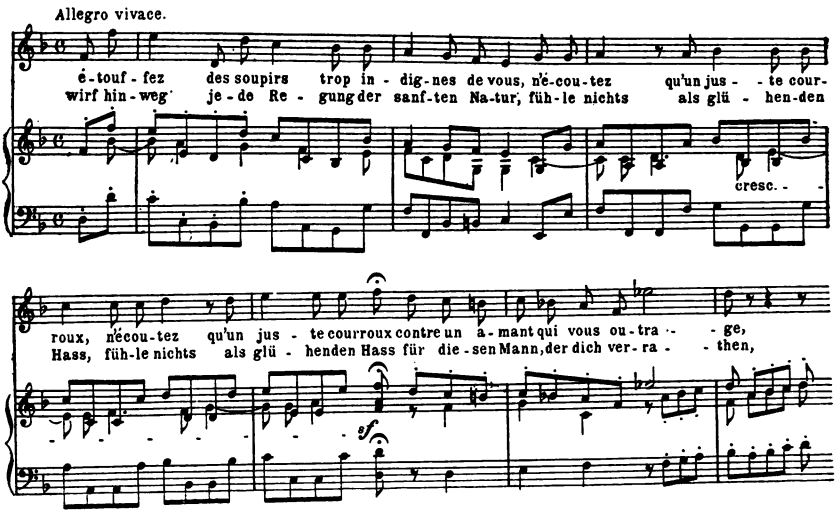
Einen besonders auffallenden Beweis für das Dargelegte bieten jene Rhythmen, welche unter dem bekannten Namen „Synkopen" einen direkten Widerspruch gegen die Taktordnung und den Taktaccent bilden, indem sie sich auf einem leichten Taktteil mit gewichtiger Länge niedersetzen und dadurch diesen leichten Taktteil zu einem betonten machen. Synkopen könnten ihrem Wesen nach, als Verschiebungen des natürlichen Taktverhältnisses, gar nicht empfunden werden, wenn der Hörer nicht gleichzeitig mit dem synkopischen Accent, den er hört, den ursprünglichen Taktaccent in seinem Innern vernähme und beide mit einander vergliche.

— — Die weiter oben entwickelten Grundgesetze des Taktes erleiden gelegentlich Ausnahmen, und zwar in zweierlei Fällen.

Den ersten Fall bildet die sogenannte „Fermate". Durch sie wird die Stetigkeit des sich fortspinnenden Taktes für einen Moment aufgehoben, das Zählen wird unterbrochen, die Zeitbewegung bleibt stehen.

Da Ausnahmen, als seltenere und auffallende Erscheinungen, von besonderer Wirkung zu sein pflegen, so ist auch die Fermate ein besonders

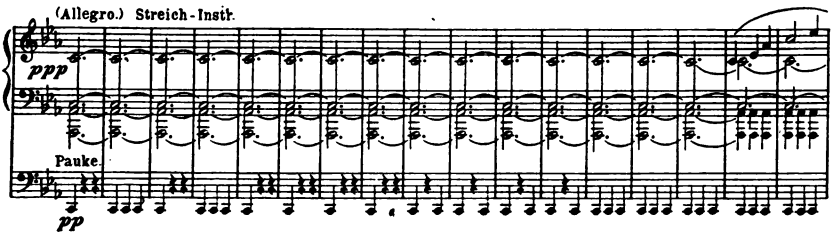
wirkungsreiches Ausdrucksmittel und bildet in den Konzeptionen großer Meister häufig den Höhepunkt eines musikalischen Gedankens oder einer längeren Entwickelung. Wir führen ein Beispiel an, eine Stelle aus der F dur-Arie der Clytemnestra in der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis". In der Brust der Clytemnestra flammt ein wildes Rachegefühl gegen den treulosen Verlobten ihrer Tochter. Die Empfindung gipfelt sich in der Weise, daß eine aufsteigende Phrase auf ihrem letzten und höchsten Ton (der zugleich mit dem Kernwort des Textes „courroux" zusammentrifft) in eine Fermate ausläuft, die als plötzlicher Stillstand mit der heftigen Bewegung des Stückes aufs stärkste kontrastiert.



Der zweite Ausnahmefall besteht in der Aufhebung der rhythmischen Ordnung für kürzere oder längere Zeit, im Fortfall bestimmter Takteinteilung. Diese Ausnahme tritt zunächst in den „Kadenzen" ein, jenen Stellen, welche die Herrschaft der festen Taktform zeitweilig unterbrechen, indem sie unbestimmte, bunte, auf ein Gleichmaß nicht zu reduzierende Rhythmen hören lassen. Ferner aber existiert in der Vokalmusik ein ganzer Stil, der auf der mehr oder minder durchgeführten Emancipation von der Bestimmtheit des Taktes beruht: das „Recitativ", welches bekanntlich den Inhalt für ganze Gesangsstücke oder für größere Teile eines solchen liefern kann. Obwohl es in Taktform geschrieben wird, ist diese doch nur Andeutung für den beim Vortrag geforderten ungebundenen Rhythmus. Die künstlerische Grundidee, aus welcher der Recitativstil entspringt, ist übrigens keine direkt musikalische, sondern beruht auf einem Kompromiß zwischen Musik und Sprache, welcher in gewissen Fällen erwünscht ist: die Melodie des Gesanges soll alsdann durch Verwischung der bestimmten Taktform dem Rhythmus des natürlichen Sprechens

näher gebracht werden. Eingehenderes über diese Stilart wird später gesagt werden, in der Abteilung, welche die Vokalmusik behandelt.

— Wir betrachteten bisher den Rhythmus nur als eine *Seite* des *Tonmaterials*, der Rhythmus kann aber auch *an sich selbst* musikalisches Material sein. Statt aller Beschreibung solcher Fälle führen wir ein Beispiel an, eine merkwürdige Stelle der Beethoven'schen C moll-Symphonie, jenes auf S. 29 erwähnte Hinabsinken der bereits sehr gedämpften Stimmung in ein ganz stilles, tiefinnerliches Sinnen. Zu den festliegenden pianissimo-Tönen der Streichinstrumente (As dur-Accord) läßt die Pauke ganz leise rhythmische Schläge hören, erst langsamer, dann in immer schnellerer Folge:



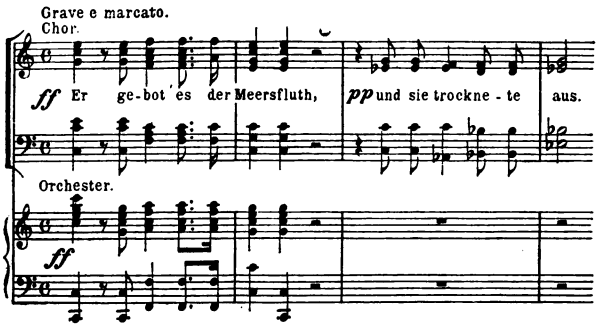
Was hier von der Pauke vorgetragen wird, ist thatsächlich nur ein rhythmisches, kein tonisches Gebilde. Der Paukenton nämlich, obwohl er auf eine bestimmte Tonhöhe gebracht wird (hier „c"), ist ein so tiefer, undeutlicher und dumpfer, daß er überhaupt nicht als Ton, sondern nur als „Schall" wirken kann und wirken soll. Dieser Schall wird hier lediglich dazu verwendet, einen *Rhythmus*, ganz leise, hörbar zu machen.

In dem eben angegebenen Falle wurde vom Ton abstrahiert, und nur der Rhythmus blieb als musikalischer Inhalt übrig. Aber die Abstraktion geht in der Musik noch weiter. Das bloße Element der *Zeit* kann *für sich allein* schon musikalisches Material sein, und sie ist es unendlich oft — bei der „Pause". In der Pause erklingt nichts, weder Ton noch Rhythmus, nur die Zeit verfließt. Gleichwohl ist diese Zeit nicht leer, sondern durch den *Taktrhythmus* erfüllt, denn das *innere Zählen* des Hörers geht weiter (sonst würde er bei jeder Pause den Takt verlieren).

Wie allbekannt, ist fast jede Musik mit Pausen reichlich durchwebt. Sie bilden die Ruhepunkte in der Klangbewegung, gehören, als ergänzender Gegensatz der lebendigen Töne, so notwendig zum Wesen der Musik, wie im Lebensprozeß Ein- und Ausatmen, Wachen und Schlaf zu einander gehören.

Man kann — dies sei beiläufig bemerkt — eigentliche und uneigentliche Pausen unterscheiden. Letztere finden statt, wo eine oder einige „Stimmen" (Tonreihen), aber *nicht alle* pausieren, wo also die Tonbewegung im ganzen nicht unterbrochen wird; erstere da, wo die gesamte Tonbewegung stillsteht. Was wir soeben über die Natur und Wirkung der Pausen gesagt haben, gilt selbstverständlich nur von den eigentlichen Pausen.

Lange Pausen können durch die auffallende Unterbrechung des Tönenden von großer, ja gelegentlich von ungeheurer Wirkung sein. Die überaus großartigen Oratorien Händels verdanken eine Reihe mächtiger Wirkungen gerade den Pausen. Wir führen ein Beispiel an. Im „Israel in Aegypten" sind bei der Schilderung des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer die Worte auszudrücken: „Er (Gott) gebot es der Meersflut, und sie trocknete aus." Händel illustriert sie in folgendem Tonbild: Die erste Hälfte des Satzes trägt der volle Doppelchor samt dem Orchester in massigen, breiten Accorden und in den kräftigsten Tonlagen vor, dann eine lange Pause — worauf der Chor allein, ganz leise, in tiefer Tonlage, den zweiten Teil des Satzes ausspricht. Es ist der denkbar gewaltigste Ausdruck für die in den Worten liegenden erhabenen Vorstellungen: die Allmacht Gottes, die Erstarrung, in welche die Natur durch seinen Herrscherwillen gerät, die Demut, mit der sie diesem Willen gehorcht.



Endlich kann sogar eine ganz leere Zeit innerhalb eines Musikstückes Platz finden, dies geschieht, wenn sich Pause und Fermate miteinander verbinden. Die Fermatenpause bewirkt eine Lücke in allem, was sonst den musikalischen Inhalt ausmacht, sie ist ein absolutes Nichts. Man kann also sagen, daß sogar die völlig inhaltlose Zeit gelegentlich musikalisches Material sein kann.

— Um das rhythmische Element der Musik zu einem allseitig bestimmten zu machen, muß zu der Ordnung des Taktes noch das „Tempo" treten, d. i. die Angabe darüber, wie schnell oder wie langsam die Zeitbewegung überhaupt zu halten ist, oder was dasselbe sagen will: wie kurz oder wie lang die Zeitteile, aus welchen sich der Takt zusammensetzt, abzumessen sind.

Daß das Tempo eines der wichtigsten Ausdruckselemente ist, liegt auf der Hand; in der langsameren oder schnelleren Zeitbewegung äußert sich das Temperament der Stimmung, die lebhaftere oder ruhigere Disposition des Gemütes. Wie notwendig beim Vortrage eines Musikstückes das Treffen eines ganz bestimmten Tempos ist, um den charakteristischen Inhalt des Stückes richtig wiederzugeben, wie sehr ein verschiedenes Tempo

ein und dasselbe Musikwerk im Charakter zu verändern vermag, das sind allbekannte Erfahrungen.

Wie wir oben bezüglich der Taktgesetze *Ausnahmen* fanden, so hat auch das Gesetz des *Tempos* seine Ausnahmen. Von dem ursprünglichen Geschwindigkeitsgrad kann zeitweise abgewichen, die Bewegung kann verlangsamt oder beschleunigt werden. Dies geschieht in zweierlei Weise. Die eine Art der Abweichung bilden jene ritardando's und accelerando's, welche an einzelnen Stellen eintreten, also nur kurze *Unterbrechungen* der gleichmäßigen Tempobewegung darstellen; die andere Art besteht in dem sogenannten *rubato*, der „freien" Behandlung des Tempos, welche von vornherein und durch das ganze Stück die Schnelligkeit bald wachsen, bald sich vermindern läßt, also einen *durchgehenden Stil* des Tempovortrags bildet. Derselbe beruht auf dem Prinzip, statt eines gleichmäßigen nur ein *mittleres* Tempo festzuhalten, welches die einzelnen Nüancen nach beiden Seiten hin umspielen.

In welchen Fällen das strenge Tempo und in welchen das freie künstlerisches Erfordernis ist, das zu untersuchen bleibe dem Kapitel „Aesthetik des Vortrags" vorbehalten. Hingegen finde hier schon die Bemerkung statt, daß beim rubato das Schwanken des Tempos nie bis zur *Unerkennbarkeit des Taktes* gehen darf. Sind die Abweichungen von der Gleichmäßigkeit der Taktteile im allgemeinen *geringe*, und werden die größeren auf *allmähliche* Weise eingeführt, so vermag das rhythmische Gefühl des Hörers mitzugehen, er vermag dann noch die *Taktordnung* zu empfinden. Diese Grenze hat der Vortragende unbedingt einzuhalten, denn sobald er das rhythmische Bild des Tongedankens verwirrt, verfälscht oder zerstört er diesen in seinem innersten Wesen.

In der Beobachtung dieses Punktes liegt auch der prinzipielle Unterschied zwischen dem freien Vortrag taktmäßiger Musik und dem Vortrag der Kadenzen und Recitative: die erstere ist in bestimmter Taktform gedacht, bei ihrer Darstellung muß also die Taktform, trotz aller Freiheit des Tempos, deutlich zur Erscheinung kommen; die letzteren hingegen *sollen* einen *unbestimmten* Rhythmus haben, hier hat man also, gerade im Gegenteil, den Eindruck des Taktmäßigen direkt zu *vermeiden*.

3. Harmonie.

Die Zusammensetzung der Töne zu musikalischen Gebilden geschieht in zweierlei Weise, als „*Melodie*" und als „*Harmonie*". Die erstere entsteht, wenn Töne zeitlich *nach* einander auftreten, die letztere, wenn sie *gleichzeitig* erklingen. Man kann also kurz die Melodie definieren als *Tonfolge*, die Harmonie als *Tonzusammenklang*.

In der Melodie reihen sich die Töne gleichsam zu einer *Linie* aneinander; diese Art der Tonverbindung erscheint als die näherliegende, einfachere gegenüber der Harmonie, in welcher die Töne übereinandergebaut werden und kleinere oder größere *Massen* bilden. Auch tritt die Melodie im allgemeinen als das wichtigere von beiden Elementen hervor, denn

meist besteht der eigentliche Inhalt einer Musikstelle in der Tonlinie der Hauptstimme (bei kontrapunktischen Stellen in den mehrfachen Tonlinien), während sich die Harmonie mehr oder weniger als Nebenwerk kundgiebt.

Gleichwohl werden wir bei unseren Untersuchungen zuerst von der Harmonie zu sprechen haben. Melodie ist nämlich stets mit Rhythmus und Harmonie innigst verbunden, sie kann nur auf dem Grunde dieser beiden Elemente erwachsen* und wird von deren Wesen und Gesetzen in tiefgehender Weise beeinflußt. Daher kann von der Melodie erst gehandelt werden, wenn Rhythmus und Harmonie betrachtet worden. Das erstere ist in der vorigen Abteilung geschehen, das letztere ist nunmehr unsere Aufgabe.

Eine Harmonie findet selbstverständlich bereits statt, wenn zwei Töne gleichzeitig verbunden werden. Schon die zweitönigen Harmonien sondern sich in zwei charakteristisch unterschiedene, einen Gegensatz bildende Gruppen: in die sogenannten „Konsonanzen" und „Dissonanzen".

Diese beiden Bezeichnungen hat man nicht etwa als „Wohlklänge" und „Uebelklänge" zu deuten, wie dies öfter in Laienkreisen geschieht. Allerdings ist den Dissonanzen stets eine gewisse Schärfe oder Härte des Klanges eigen, aber auch unter den Konsonanzen giebt es einige, welche scharf oder rauh klingen, so daß in diesem Punkt der charakteristische Unterschied beider Gruppen nicht gefunden werden kann. Er besteht vielmehr in folgendem: Die Dissonanz erweckt im musikalischen Gefühl eine Spannung, welche fortdrängt, ein Verlangen, nach dem gegenwärtigen Zusammenklang einen zweiten und zwar konsonierenden hören zu wollen, in welchem jene Spannung sich beruhigt, sich „auflöst". In der Konsonanz liegt kein derartiges, weitertreibendes Moment, sie macht vielmehr den Eindruck des in sich Beschlossenen, auf sich selbst Gestellten.

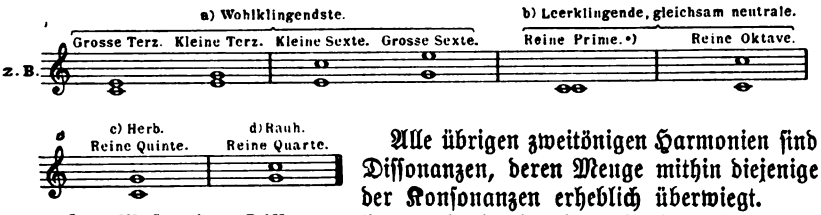
Konsonanz und Dissonanz entsprechen mithin in seelischer Beziehung nicht rundweg „Wohlgefühlen" und „Schmerzgefühlen", wie die landläufige Vorstellung annimmt, sondern zwei viel feineren und zugleich allgemeineren Gegensätzen, welche in allem Gefühlsleben walten, und welche man charakterisieren kann als: Augenblicke der Ruhe oder der Sammlung im Gegenwärtigen, und Augenblicke der Bewegtheit oder des Fortstrebens. Da beide Momente, Ruhe und Bewegtheit, in beiden Gefühlsrichtungen, der freudigen wie der schmerzlichen, sowie in den unzähligen Mischungen beider vorhanden sind, so decken sich eben Kon- und Dissonanz keineswegs mit Freude und Schmerz, sondern in dieser Beziehung wird ein bestimmter Charakter ihnen erst durch die Verbindungen aufgeprägt, in welche sie eingewebt erscheinen. —

Die Zahl der Konsonanzen ist eine verhältnismäßig kleine. Wir

---

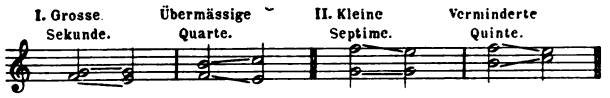
* Auch unbegleitete Melodien haben eine Grundlage von Harmonien, welche nur äußerlich nicht dargestellt wird. — Näheres darüber an späterem Ort.

stellen hier die Liste derselben auf mit einer kurzen Bezeichnung ihrer ästhetischen Eigentümlichkeiten.



Alle übrigen zweitönigen Harmonien sind Dissonanzen, deren Menge mithin diejenige der Konsonanzen erheblich überwiegt.

Im Wesen der Dissonanz liegt, wie bereits bemerkt, das Verlangen nach einer „Auflösung", d. i. nach Ueberführung in eine Konsonanz; die musikalische Grammatik („Theorie", „Harmonielehre") stellt daher die Auflösung der Dissonanzen als eine allgemeine und unverbrüchliche Regel hin. — In der Art, wie die Auflösungen sich vollziehen, lassen sich zwei Prinzipien oder Richtungen unterscheiden: gewisse Dissonanzen verlangen, sich bei der Auflösung zu erweitern, andere hingegen, sich zu verengen. Man betrachte folgende Beispiele verschiedener Dissonanzen mit ihren Auflösungen:



Das Naturgemäße, Naturnotwendige der hier angegebenen Auflösungen wird jeder musikalische Leser, auch der theoretisch wenig oder gar nicht unterrichtete, empfinden. Man bemerke nun, wie sich in den beiden Fällen bei I. das dissonierende Intervall in ein größeres, als es selber ist, auflöst, bei II. hingegen in ein kleineres. Die Dissonanzen gruppieren sich also in zwei Klassen, deren einer der Drang nach Ausdehnung innewohnt, während der anderen der Trieb nach Zusammenziehung eigen ist. — Wie tief und fein dieses Verhältnis zwei analogen Richtungen in den Gemütsbewegungen — Drang nach außen, Drang nach innen — entspricht, leuchtet sofort ein und bedarf keiner weiteren Ausführung.

— Eine zweitönige Harmonie wird noch nicht als eine vollständige erachtet, das Musikgefühl konstatiert vielmehr eine solche erst dann, wenn sich mindestens drei verschiedene Töne gleichzeitig verbinden.

Es sind aber keineswegs alle möglichen drei- und mehrtönigen Zusammenklänge musikalisch zulässig. Vielmehr beginnt hier wiederum eine ordnende und organisierende Thätigkeit des Musikgeistes, welcher nur die nach einem bestimmten Bildungsgesetz hergestellten Harmonien als

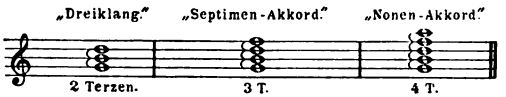
---

* Die reine Prime entsteht, wenn zwei verschiedene „Stimmen" (z. B. der Sopran und der Alt des Chores, oder die Violinen und die Bratschen des Orchesters u. dergl.) in demselben Ton zusammentreffen; obwohl hier für das äußere Ohr keine Harmonie, keine Zweitönigkeit, sondern nur ein einziger Ton vorhanden ist, so faßt doch der innere Sinn des gebildeten Musikhörers diesen als einen Doppelton auf.

die legitimen, brauchbaren heraushebt. Diese regulären Harmonien führen bekanntlich den Namen „Accorde".

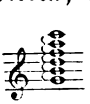
Das Bildungsgesetz der Accorde ist höchst einfach und das Natur- und Sinngemäße desselben leicht zu erkennen. Das Gesetz lautet: Accorde werden gebildet, indem man Terzen übereinanderbaut. Aus der oben aufgestellten Liste der Konsonanzen ersehen wir, daß Terzen und Sexten die wohlklingendsten Intervalle, die in sich befriedigendsten sind; aus dieser Gruppe wählt das Harmoniegesetz die Grundbestandteile, die Bausteine für die Konstruktion der Accorde. Daß nur die Terz gewählt, die Sexte beiseite gelassen wird, hat einen zweifachen Grund. Einerseits ist die Terz das kleinere, räumlich einfachere, also für einen Grundbestandteil passendere Intervall, anderseits ist in der Terz die Sexte bereits mitenthalten, denn durch Umkehrung der Terz (welche, wie wir bald sehen werden, bei der „Umlagerung" der Accorde vorkommt), wird die Sexte gewonnen, z. B. aus der Terz $\frac{e}{c}$ durch Umkehrung die Sexte $\frac{c}{e}$. —

Es können zwei, drei oder vier Terzen zusammengestellt werden, wodurch drei verschiedene Klassen von Accorden entstehen. Wir geben ein Beispiel derselben mit ihren theoretisch-gebräuchlichen Benennungen:



(Der Name des ersten Accordes erklärt sich selbst, die Namen des zweiten und dritten sind den Intervallen entnommen, welche der unterste und der oberste Ton miteinander bilden: g—f = Septime, g—a = None.)

Ueber die Aufschichtung von vier Terzen kann nicht hinausgegangen werden; eine Uebereinanderfügung von fünf Terzen, z. B.



ergiebt bereits einen musikalisch-sinnlosen Klang, ein als Einheit nicht mehr auffaßbares Gewirre von Tönen.*

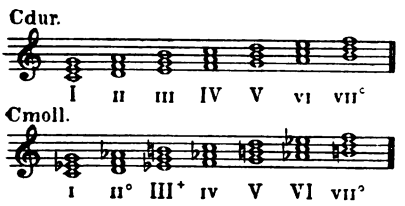
Aus diesen drei Accordformen: Dreiklang, Septimenaccord und Nonenaccord, welche zusammen wiederum auf einem einzigen Prinzip, dem Terzenbau** beruhen, entwickelt die Musik, durch die Möglichkeit zahllos verschiedener Anwendungen, Umbildungen, Einfügungen u. s. w. ihre ganze unermeßlich reiche Welt harmonischer Zusammenklänge — ähnlich der organischen Natur, welche ihre Gebilde aus einem einzigen Urbestandteil, der „Zelle" aufbaut, und aus wenigen Typen des Pflanzen- und Tierreichs die endlose Mannigfaltigkeit ihrer individuellen Gestaltungen hervorgehen läßt.

---

* Gewisse neuere Musiktheorien sehen auch in diesem Zusammenklang einen legitimen Accord („Undezimenaccord"). Das Unmögliche solcher Auffassung ergiebt sich bereits aus dem unmittelbaren Gehörseindruck, für den Kenner der Theorie können weitere Beweise aus den Auflösungsgesetzen erbracht werden.

** Der Terzenbau als Ursprung sämtlicher Accorde wird von einigen neueren Theoretikern angefochten. Sehr zu Unrecht; denn während die einfacheren und wichtigsten Accordbildungen: die Dreiklänge und gewisse Septimenaccorde, sich nur aus dem Terzenbau erklären lassen, ist derselbe zugleich zur Erklärung aller übrigen, auch der entlegensten Gebilde, völlig zureichend.

Ein erster Schritt, die drei typischen Accorde zur Vielheit zu entfalten, ermöglicht sich dadurch, daß dieselben in jeder der vorhandenen 24 Tonarten, und zwar in jeder siebenmal, nämlich auf jeder der 7 Stufen der Tonart aufgebaut werden können. So lassen sich zunächst 7 Dreiklänge in jeder Tonart konstruieren, beispielsweise die folgenden in C dur und C moll:



Die so entstehenden Dreiklänge unterscheiden sich nicht nur nach ihrer Tonhöhe und Stufe innerhalb der Tonart, sondern, wie bekannt, auch nach ihrer inneren Beschaffenheit, dadurch nämlich, daß ihre Zusammensetzung aus großen und kleinen Terzen eine wechselnde ist. Demzufolge sondern sie sich in vier Klassen:

	1.	2.	3.	4.
Obere Terz:	klein	groß	beide klein	beide groß.
Untere Terz:	groß	klein		

Diese Unterschiede des Baues sind von großer Wichtigkeit, sie sind die Ursachen ganz verschiedener musikalischer Wirkungen der Dreiklänge.

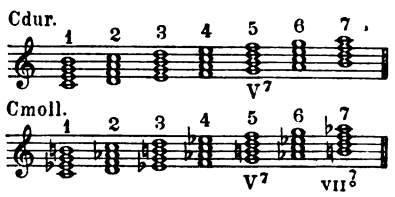
In der ersten Klasse finden wir als Basis eine große Terz, auf welcher eine kleine ruht. Dieser Aufbau, bei dem der untere, tragende Teil breiter, gewichtiger, der obere Teil, der getragene, leichter, schmächtiger ist, erscheint als der naturgemäßeste, und sein musikalischer Eindruck ist der des Kräftigen, Gesunden, Hellen, Frohen. Man nennt die Dreiklänge dieser Klasse „große" oder „Dur"-Dreiklänge, letzteres nicht nur deshalb, weil sich ein solcher Dreiklang auf dem Grundton der Durtonart vorfindet (s. ob. Beisp.), sondern mehr noch wegen der Stimmungswirkung dieses Dreiklangs, welche derjenigen der Durtonart völlig analog ist; der Durdreiklang ist gleichsam das zu einem Accord verdichtete Stimmungselement der Durtonart. — In unserem Notenbeispiel sind die großen Dreiklänge durch große Zahlen gekennzeichnet.

Ein gerade umgekehrtes Verhältnis zeigt die zweite Klasse. Hier liegt auf der kleinen Terz die schwerere große, was eine Empfindung des Gedrückten erzeugt. Dieser Dreiklang findet sich auf dem Grundton der Molltonart und erscheint als das zusammengefaßte Bild der Mollstimmung; er heißt, dem entsprechend, „kleiner" oder „Moll"-Dreiklang, und ist oben mit kleinen Zahlen bezeichnet.

Die dritte und vierte Klasse enthalten einseitige, dem natürlichen Prinzip der Mischung und Vermittelung von Gegensätzen abgewandte Bildungen, deren ästhetische Wirkung daher nach der einen oder der anderen Richtung eine extreme ist. Diejenigen der dritten Klasse („verminderte" Dreiklänge, oben als VII°, II° angegeben) bringen den Eindruck des Engen, Schwächlichen, Schwankenden hervor, diejenigen der vierten Klasse („übermäßige" Dreiklänge, III+) den des gewaltsam Gespannten. Beide Dreiklangsarten sind dissonierend: in der ersteren befindet sich eine verminderte Quinte (z. B. oben bei VII°: $\frac{f}{h}$ — die reine, konsonierende

Quinte wäre $\frac{fis}{h}$ —), in letzterer eine übermäßige Quinte (oben bei III+: $\frac{h}{es}$ — reine Quinte wäre $\frac{b}{es}$). — Dur- und Molldreiklänge hingegen sind konsonierende Accorde.

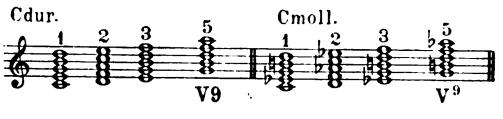
— Ebenso wie sich 7 Dreiklänge in allen Tonarten bilden lassen, können auch Septimenaccorde auf allen Stufen aller Tonarten aufgebaut werden, z. B. die folgenden in C dur und C moll:



Die musikalische Wirkung dieser Septimenaccarde ist eine sehr auffallende. Während die vorhin aufgestellte Schar der Dreiklänge unser Gefühl als etwas Natürliches, musikalisch Naheliegendes und Plausibles (mit geringen Ausnahmen) anspricht, macht die Mehrzahl der hier aufgezeichneten Septimenaccorde einen mehr oder weniger befremdlichen, zum Teil recht absonderlichen und sehr harten Eindruck. Nur die wenigen Accorde, welche oben durch römische Zahlen herausgehoben sind, berühren unser Empfinden in vertrauterer Weise, die übrigen erscheinen als Ausdruck für seltnere und seltsamere Gefühlsmomente.

Alle Septimenaccorde sind dissonierend (die Septime zählt zu den Dissonanzen). In V^7 und VII^7_5 ist das dissonante Element ein mildes, in den andern Accorden ist es wesentlich härter, in einigen sehr schroff.

Der Eindruck des Absonderlichen steigert sich noch bedeutend, wenn wir die 7 Nonenaccorde, welche ebenfalls in allen Tonarten gebildet werden können, betrachten; sie sind Ausdruck für noch viel seltnere Erscheinungen im Stimmungsleben, und kommen daher auch thatsächlich nur selten vor. Es genügt, einige derselben hier hinzuzeichnen, wir heben aber diejenigen der fünften Stufe, als die vergleichsweise häufig erscheinenden, heraus:

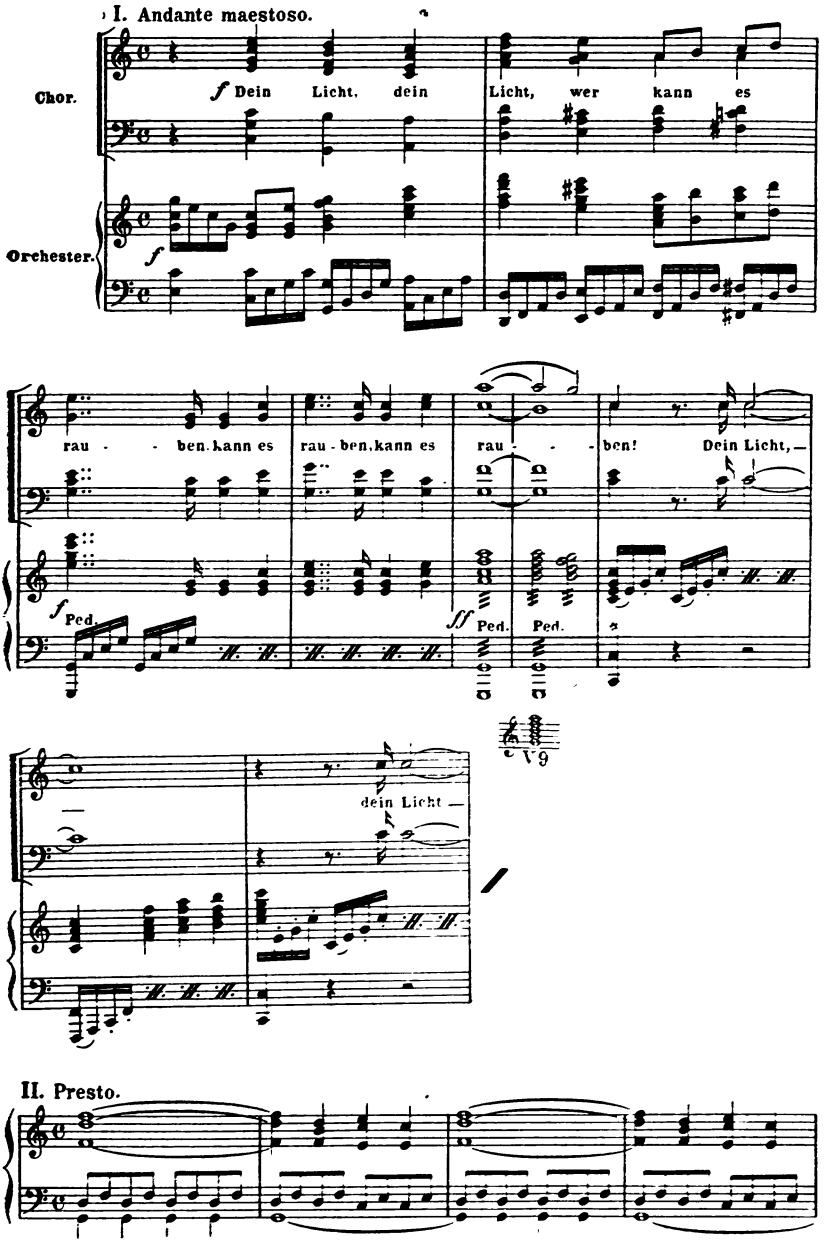


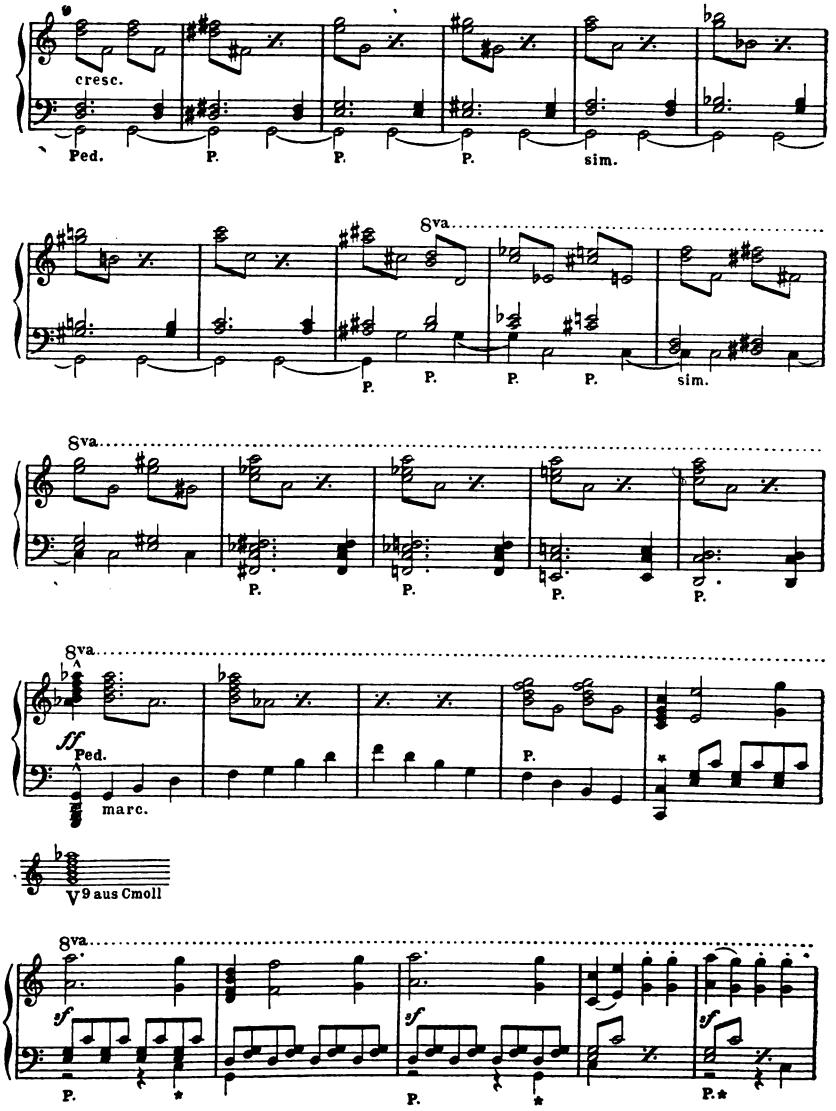
Diese beiden durch römische Zahlen markierten (der „große" und der „kleine" Nonenaccord genannt) enthalten zwar ebenfalls extrem gespannte Dissonanzen, doch sind sie sozusagen Extreme einer natürlichen Richtung, sie sprechen uns bei weitem nicht so fremd an wie die übrigen Gestaltungen dieser Art.

Ein vergleichender Rückblick auf die Gruppe der Septimenaccorde läßt uns bemerken, daß es hier wie dort die Accorde der fünften Tonartstufe sind, welche sich als die wichtigsten und anwendbarsten kundgeben; diese Beobachtung wird uns später von Wichtigkeit werden.

Die Nonenaccorde der fünften Stufe, der große sowohl wie der kleine, bilden öfters die Höhepunkte besonders großartiger, schwunghafter Steigerungen. Wir führen zwei hochbedeutende Beispiele an: den letzten Aufschwung vor dem Ende in der „Walpurgisnacht" von Mendelssohn und die ebenfalls letzte Steigerung vor dem Schluß in der großen Leonoren-Ouvertüre

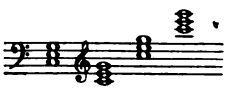
von Beethoven. (In einer untergelegten Zeile geben wir die beiden bezüglichen Accorde in ihrer Urgeſtalt an.)



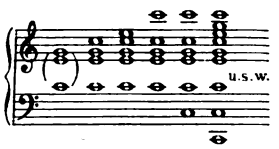


Haben wir nun die drei typischen Accordformen sich zu einer sehr zahlreichen Familie entwickeln und dadurch bereits einen mächtigen Umkreis harmonischer Gebilde umspannen gesehn, so eröffnen sich neue Quellen der Bereicherung durch die mannigfachen Modifikationen, denen die Accorde zugänglich sind.

Von der Möglichkeit, die Accorde in verschiedene *Tonlagen*, d. i. in verschiedene Oktaven zu versetzen, z. B.

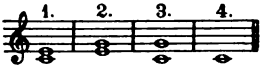


ist, als von einer selbstverständlichen Sache, kaum zu reden, obwohl schon hierdurch die Zahl harmonischer Klangerscheinungen sich bedeutend vermehrt. Immerhin wird hier an dem Accord selbst noch nichts umgewandelt. Eingreifender ist die zweite Modifikation, die *Verstärkung* des Accordes, d. i. die Verdoppelung oder Vervielfältigung eines oder mehrerer Töne des Accordes, z. B.



Die Mannigfaltigkeit der Gestaltungen wächst hierdurch bereits ins Ungeheure.

Das Gegenstück der Verstärkung bildet die dritte Modifikation, die *Auslassung* eines oder mehrerer Töne des Accordes. Es kann beispielsweise der C dur-Dreiklang auf seine untere Terz (s. d. folg. Beispiel bei 1.) oder seine obere Terz (2.) reduziert oder durch die bloße Quinte (3.) dargestellt werden, ja man kann ihn auf einen einzigen Ton (4.) einschränken.



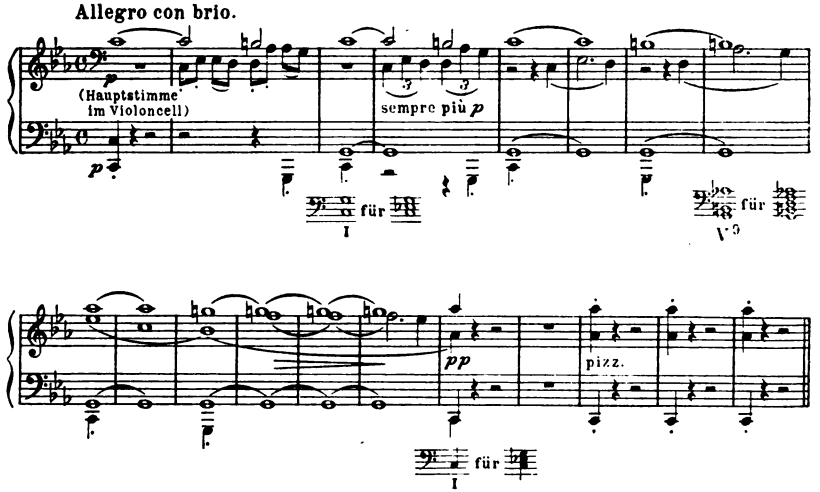
Die hierbei ausgelassenen Töne werden vom Hörer *im inneren Sinne* mitgehört, trotz der bruchstückweisen Darstellung vernimmt der Hörer die vollständige Harmonie, zwar nur schattenhaft und wie einen fernen Hintergrund, dennoch mit zweifelloser Deutlichkeit. Es waltet hier eine ähnliche Ergänzung des äußerlich Gehörten durch ein innerliches Wahrnehmen, wie wir sie beim Rhythmus vorfanden, wo in unbesetzten Taktteilen, in Pausen, die Zeitverteilung und die Taktaccente vom Musikgefühl des Hörers selbst produziert werden.

Anscheinend müßten Accorde, welche nur als Bruchstück dargestellt sind, zweifelhafte Eindrücke hervorrufen, weil solch ein Bruchstück an und für sich mehrdeutig ist: so könnte die obige Terz bei 1. auch ein Stück des Dreiklanges

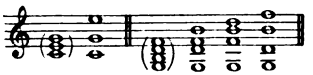
oder manches anderen Dreiklanges sein, ebenso die Terz bei 2. ein Teil von u. s. f. Jedoch vermag der *Zusammenhang*, in welchem der betreffende Accord sich befindet, diese Unbestimmtheit auszulöschen und den Accord genau als denjenigen fühlen zu lassen, welchen der Komponist beabsichtigt. Daß es möglich ist, mit unvollständig gegebenen Accorden gleichwohl sichere Harmonievorstellungen zu erzeugen, beweisen u. a. die zweistimmigen Bearbeitungen von Melodien, welche sehr häufig vorkommen (z. B. in Schul-Gesangbüchern), und bei denen, wenn die Bearbeitung nur einigermaßen geschickt ist, die Accordreihe, welche die Unterstimme andeutet, vollkommen klar empfunden wird. —

Beispiele von Reduktion der Accorde auf wenige Töne oder auf einen einzigen Ton liegen zwar überall nahe, wir möchten aber ein besonders wirksames und sinnvolles hier citieren, den Schluß der Beethoven'schen Coriolan-Ouvertüre.

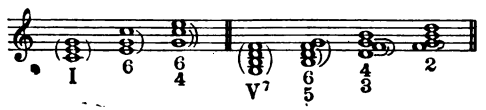
Diese Ouvertüre ist bekanntlich ein Tonbild der letzten inneren und äußeren Schicksale des Coriolan. Gegen Ende bricht der Stolz und Zorn des Helden vor dem Flehen der Mutter zusammen, aber die äußere Folge dieser sittlichen Reinigung ist sein Untergang. In herrlicher Symbolik vernehmen wir nun am Schluß, wie die Zornfigur sich verlangsamt und allmählich in eine Klagemelodie von höchstem Ausdruck verwandelt. Die begleitenden Accorde dieser Stelle sind sämtlich unvollständig dargestellt, der Dreiklang nur mit seiner hohlen Quinte, der Nonenaccord mit dreien seiner Töne, sie machen einen schattenhaften, öden Eindruck — lassen das baldige Hinschwinden des Helden vorahnen; bei der Auflösung des letzten, langhallenden Klagetones aber fallen alle Stimmen auf einen einzigen Ton zusammen, dem eine lange Pause folgt. Der Held ist vernichtet. Ganz leise und dumpf hallt das letzte einsame c noch dreimal nach.



— Eine vierte, mehr ins Innere des Accordgefüges wirkende Modifikation, welche die Fülle der Kombinationen wieder ungemein bereichert, ist die Umlagerung der Accorde, bestehend in der Versetzung von ursprünglich tiefer liegenden Tönen nach höheren Oktaven, beispielsweise:



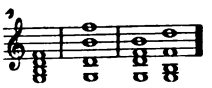
Von besonderer Wichtigkeit sind diejenigen Umlagerungen, bei denen der Grundton hinaufgelegt und demzufolge einer der ursprünglich oberen Töne zur Basis des Accordes gemacht wird:



Diese sogenannten „Umkehrungen" der Accorde werden als wesentliche Umwandlungen derselben angesehen, mit Recht, denn es gilt hier eine Aenderung ihrer Fundamente. Man hat daher auch selbständige Namen für die Umkehrungen eingeführt, nach den Inter-

vallen, durch welche sie sich von einander unterscheiden: Sext-Accord (oben mit 6 bezeichnet), Quart-Sext-Accord ($\frac{6}{4}$), Quint-Sext-Accord ($\frac{6}{5}$) u. s. w.

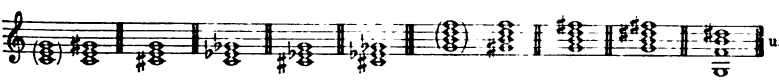
Bezüglich der Lagerung im allgemeinen unterscheidet man „enge" und „weite" Lage und deren Mischungen:



Die ästhetische Wirkung der weiteren Lagen ist begreiflicherweise die des Luftigeren, Leichteren, während die engen Lagen den Eindruck des Kompakten, Massigen hervorbringen.

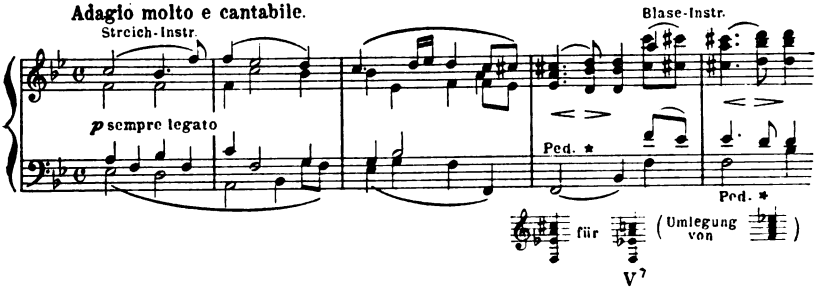
Dadurch, daß die verschiedenen Modifikationen sich mit einander verbinden können, daß zur Umlagerung die Verstärkung oder Auslassung und der Wechsel der Tonlagen treten kann, wächst die harmonische Vielgestaltigkeit in großartiger Proportion immer weiter. — Gleichwohl gelangen wir erst jetzt zur tiefgehendsten Umwandlung der Accorde: zur „Alteration" oder „chromatischen" Veränderung.

Wir besprachen im Kapitel vom „Ton" auf S. 40 den Umstand, daß das musikalische Bilden nicht auf die sieben Töne der Tonart eingeschränkt ist, sondern auch alle übrigen, der Tonart fremden Töne verwenden kann, sofern dies nur in einer Weise geschieht, welche das Tonartgefühl nicht verwirrt. Dieses Prinzip, welches dort zunächst auf die Melodie bezogen worden, findet seine Anwendung auch bei den Accorden: Jeder Accord der Tonart kann gelegentlich „alteriert", d. i. einer oder mehrere seiner Töne können chromatisch erhöht oder erniedrigt und dadurch in Tonart-fremde verwandelt werden. So kann z. B. der Dreiklang des Grundtones in C dur oder der Septimenaccord der fünften Stufe allerhand Veränderungen dieser Art erfahren:

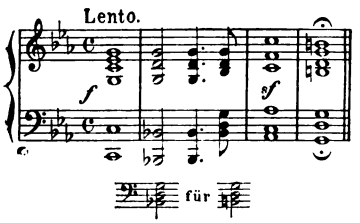


Wie sehr auch diese Accordformen, wenn man sie vereinzelt betrachtet, den Anschein erwecken, als müßten sie das Gefühl der C dur-Tonart oder überhaupt jedes Tonartgefühl aufheben, so ist es gleichwohl möglich, sie im Zusammenhang ohne jede Störung desselben anzubringen.

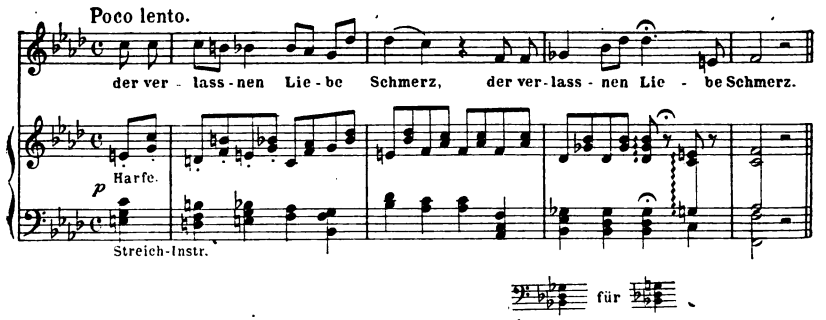
Durch die Alteration wird die Accordwelt wieder unermeßlich bereichert und werden zahlreiche neue Nüancen von ganz eigenartiger und feiner Prägung geschaffen. Da die alterierten Accorde aus der festen Kontur der Tonart hinausstreben, und da sie entweder erweichte Intervalle (durch Erniedrigung) oder schärfer angespannte (durch Erhöhung) enthalten, so sind sie namentlich für drangvolle, sehnsüchtige, oder weich gelöste und verschwimmende Empfindungen häufig die entsprechenden Ausdrucksformen, und finden sich daher besonders zahlreich in den Schöpfungen der romantischen Tondichter vor. Welch wunderbare Wirkung gelegentlich ein einziger alterierter Accord, von der Hand eines Genies seinem Tongebilde eingefügt, ausüben kann, das erweise die berühmte Stelle aus dem Adagio der neunten Symphonie Beethovens, welche den alterierten Septimenaccord verwendet:



Von eigentümlicher Bedeutung sind gewisse alterierte Accorde der Molltonart. Die Molltonart hat als Tonleiter, wie bekannt und wie auf S. 41 in der Anmerkung besprochen worden, zwei Formen, in denen die sechste und siebente Stufe verschieden sind. Die zweite Form ist allerdings nur eine Umbildung der ersten und eigentlichen, zu Zwecken glatterer Melodik. Jedoch daß die sechste und siebente Stufe diese Umbildung vertragen, ohne ihre Wesenheit einzubüßen, das deutet auf eine gewisse innerlich schwankende und variable Natur dieser beiden Tonartstufen hin. Ihre leichte Veränderlichkeit übt nun auch auf das Accordwesen der Molltonart einen Einfluß, und so wird hier namentlich häufig die siebente Stufe alteriert, d. i. um einen Halbton herabgemindert. Ein Beispiel biete der Anfang der Ruy-Blas-Ouvertüre von Mendelssohn:

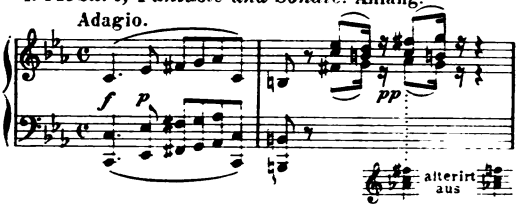


Der schwankende Charakter jener beiden Intervalle und besonders die Neigung der hochstrebenden siebenten Stufe, sich gelegentlich weich hinabzusenken, sind der Natur der Molltonart, welche Ausdruck des Unfesteren und Getrübten gegenüber dem hellen, klar und fest organisierten Dur ist, sehr entsprechend; ja, die Hinneigung zu erweichender Alteration geht sogar von der siebenten Stufe auch auf die zweite über, welche öfter, zumal bei Schlüssen, als erniedrigter Accordton mit schöner und ausdrucksvoller Wirkung auftritt. Als Beispiel diene der Schluß des dritten Bittgesanges des Orpheus an die Furien in der Gluck'schen Oper dieses Namens:

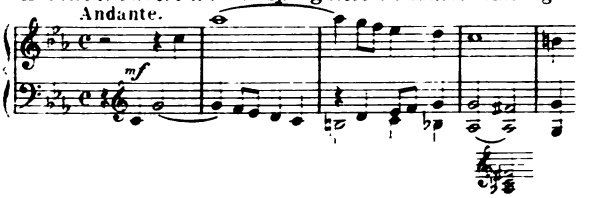


Wir erwähnen noch eines wichtigen und gleichsam als ständiger Gast in der Molltonart erscheinenden alterierten Accordes, des sogenannten „übermäßigen Sextaccordes". Wie sehr er zum Kardinalbestande der Mollharmonien gehört, das mögen drei bekannte Meisterwerke erweisen, in denen er bereits ganz im Anfang auftritt.

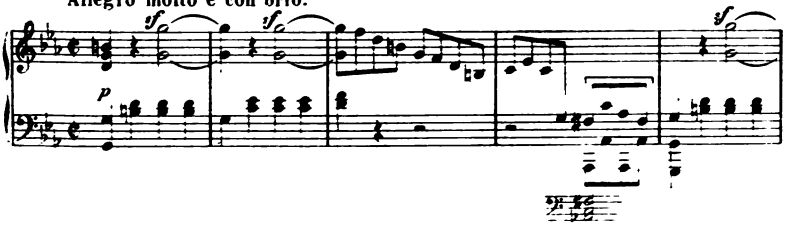
I. *Mozart, Fantasie und Sonate.* Anfang.



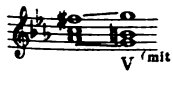
II. *Gluck. Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis.* Anfang.



III. *Beethoven, Sonate pathétique,* 1. All°, 17. Takt.



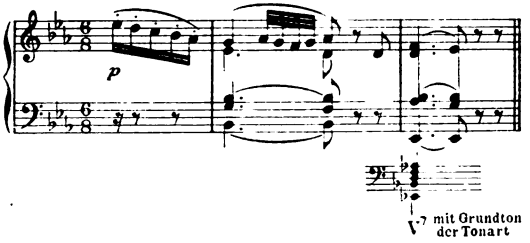
Die Entstehung und die Bedeutung dieses Accordes erklären sich daraus, daß er berufen ist, in den Dreiklang der fünften Stufe (dessen große Wichtigkeit sich später herausstellen wird) überzuleiten, nämlich:



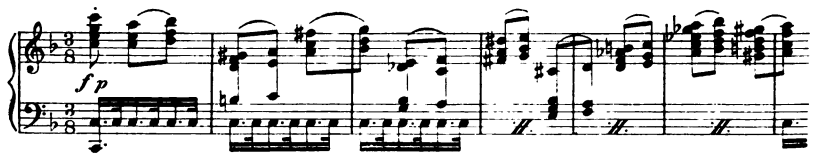
Um diese Leitung zu verschärfen, inniger zu machen, wird die Sexte (f) hinaufgespannt (nach fis), so daß sie zum Grundton der V (g) hindrängt.

— Eine letzte und sehr bedeutsame Erweiterung des Accordbereichs wird durch den sogenannten „Orgelpunkt" geschaffen. Derselbe ist ein Schritt über das bisherige Harmonieprinzip hinaus, er ist nicht auf dem Terzenbau gegründet, sondern besteht bekanntlich darin, daß ein Baß, der den Grundton der Tonart oder deren fünfte Stufe angiebt, zusammentönt mit darüberliegenden Accorden beliebiger Art, auch solchen, zu denen

jener Baß als Accordton nicht gehört. So ist vor allem die Zusammenfügung des Grundtons mit dem Hauptseptimenaccorde eine häufige Orgelpunktsharmonie, welche u. a. eine sehr schöne Form des Schlusses von schmelzendem Ausdruck ermöglicht, beispielsweise am Ende des Andante der Mozart'schen G moll-Symphonie:



Meist aber tritt der Orgelpunkt als eine Reihe mehrerer, ja vieler Accorde auf, welche durch den Ton in der Tiefe, als durch einen Gesamtbaß, zusammengehalten werden. Wir führen die Stelle aus dem Andante der Beethoven'schen C dur-Symphonie an, wo eine Folge mannigfacher, großenteils alterierter Accorde sich über dem wiederholten fünften Ton der Tonart (F dur) bewegt.



Die Bedeutung und Rechtfertigung des „Orgelpunktes", zunächst desjenigen auf dem Grundtone, liegt darin, daß der Grundton der Tonart gleichsam der Mutterschoß aller Accorde, der Baß aller Bässe, der Urgrund ist, aus dem überhaupt alle musikalischen Bildungen hervorgehen; ihm also steht das Recht zu, mit allen möglichen Harmonien, die alle gewissermaßen seine Geschöpfe sind, zusammenzutönen. Daß auch die fünfte Tonstufe dieses Recht zu beanspruchen hat, wird aus dem nächstfolgenden Abschnitt erklärbar werden, wir werden dort erkennen, daß die fünfte Tonstufe den zweiten Hauptton der Tonart und gleichsam den Angelpunkt ihrer Harmoniewelt bildet.

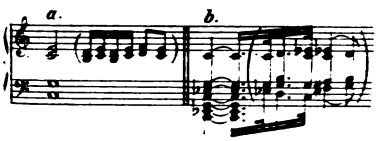
Die Anhäufung vieler und verschiedener Harmonien über dem unverrückbar festgehaltenen Orgelpunktsbaß kann zur imposantesten Tonkombination werden und die großartigsten Wirkungen erzielen. Fast in allen größeren Musiksätzen spielt der Orgelpunkt an entscheidenden Stellen eine Rolle. Seine ganze Kraft aber erweist er in der Kirchenmusik, für deren Grundstimmung er einen wunderbar geeigneten Ausdruck bietet. Das religiöse Urgefühl nämlich, das Gefühl von dem universalen Gottesgeiste, aus welchem die Fülle des Weltdaseins hervorgegangen, und welcher in seiner unwandelbaren Gleichheit die wechselnden Erscheinungen der Welt als Einheit umspannt, spiegelt sich in merkwürdig zutreffender Weise in der musikalischen Gestaltung des Orgelpunktes. Er ist nicht etwa nur ein Symbol dieses religiösen Gedankens, welches erst mit dem Verstande analysiert werden

müßte, um seine Wirkung auf unser Gemüt auszuüben, sondern unmittelbar überkommt uns jenes erhabene, transcendentale Gefühl, wenn der tiefe, stets gleiche Urbaß zusammenklingt mit den in buntem, scheinbar unerschöpflichem Wechsel über ihm hinziehenden Harmonien. Daher beginnt Seb. Bach seine Passionsmusiken, die Matthäus- wie die Johannes-Passion, mit machtvollen Orgelpunkten, daher entwickeln Beethoven in seiner großen Messe, Brahms in seinem „Deutschen Requiem", aus Orgelpunkten von riesiger Gestaltung die Höhepunkte ihrer Tonschöpfungen.

Grund-Harmonien.

Wir haben das Gebiet der Accorde und ihrer Umformungen überblickt und haben es unendlich reichhaltig befunden. Dieser unbegrenzten Vielheit würde nun aber das einigende Band fehlen, sie würde kein Ganzes, sondern nur eine zerfließende Mannigfaltigkeit sein, wenn nicht aus ihr gewisse einzelne Accorde als hauptsächliche und führende, als Grundpfeiler des gesamten accordischen Systems hervorträten; und zwar sind es — wie alles Grundlegende einfacher Natur zu sein pflegt — nur wenige und einfache Accorde, denen diese Bedeutung innewohnt.

Der wichtigste Accord in jeder Tonart ist der Dreiklang ihres Grundtones, der „Tonika-Dreiklang" („Tonika" = Grundton der Tonart). Dies begreift sich ohne weiteres, da einerseits der Grundton der Tonart ihr Ausgangs- und Sammelpunkt, also offenbar ihr wichtigster Ton, anderseits der Dreiklang die naturgemäßeste aller Accordbildungen ist. Der Tonika-Dreiklang repräsentiert gleichsam die Tonart; wenn mit ihm ein Musikstück beginnt, so fühlen wir uns sofort klar und vollständig in die betreffende Tonart versetzt. Der erste Klang der dritten Beethoven'schen Klaviersonate (s. folg. Beispiel bei a.) läßt uns im Augenblick die C dur-, derjenige der Sonate pathétique (b.) die C moll-Tonart empfinden.



Der nächst-wichtige Accord ist der Dreiklang des fünften Tones der Tonart, der „Dominant-Dreiklang". Den Namen „Dominante" („herrschender Ton") hat die fünfte Tonartstufe wegen der großen Bedeutung, welche sie sowohl an und für sich, als für die Accordwelt hat, erhalten. Diese ihre Bedeutung haben wir zunächst zu beleuchten.

Die Dominante bildet zur Tonika das Intervall einer „reinen Quinte" die reine Quinte aber ist nach den allereinfachsten Intervallen: Prime und Oktave (welche eigentlich noch gar keine Intervalle, sondern bloße Identität sind), das nächst-einfache Intervall. Diese Behauptung wird diejenigen unserer Leser, welche von den physikalischen Verhältnissen der Intervalle und von der Musikgeschichte früherer Jahrhunderte keine Kenntnis haben, befremden. Unser heutiges, ästhetisch-entwickeltes, daher auf vollen Wohlklang gerichtetes Musik-Gehör und -Gefühl ist nämlich keineswegs geneigt, die Quinte, mit ihrem entschieden herben Charakter, als das der Oktave nächstliegende Tonverhältnis anzuerkennen, vielmehr glauben wir dieses in der so

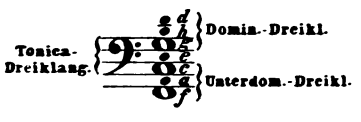
wohlklingenden Terz vorzufinden. Daß aber thatsächlich die Quinte die zweite Stelle in der Intervallenreihe einnimmt, erweist sich durch mehrfache Gründe. Zunächst durch das akustische Moment. Wie bekannt und auch in unserer Schrift erwähnt, ergeben langsamere Schwingungen des tönenden Körpers tiefere, schnellere Schwingungen höhere Töne. Es zeigt sich nun bei zwei Tönen, welche eine Oktave bilden, daß beim höheren Ton der Tonkörper noch einmal so schnell schwingt als beim tieferen; die Schwingungsgeschwindigkeiten beider Töne verhalten sich also wie 1 : 2, stehen mithin in dem denkbar einfachsten Zahlenverhältnis zu einander. Mit diesem physikalischen Verhalten stimmt die Wahrnehmung des Gehörs zusammen, welches die Oktave als eine äußerste Einfachheit, fast als ungeteilte Einheit empfindet. Das um einen Grad kompliziertere Verhältnis ist nun das von 2 : 3 (d. h. in der gleichen Zeit, in der beim tieferen Ton 2 Schwingungen, finden beim höheren deren 3 statt), und dieses Verhältnis ergiebt das Intervall der reinen Quinte. Wie eben gesagt, ist unser Gehör nicht bereit, der Quinte den nächsten Platz nach der Oktave einzuräumen, wohl aber that dies das Gehör früherer Generationen; in den ersten Jahrhunderten der Entwickelung mehrstimmiger Musik (d. i. ungefähr 900 bis 1200 n. Chr.) wurde die Quinte als das fast allein giltige, mindestens als durchaus hauptsächliches Intervall empfunden, und noch mehrere Jahrhunderte weiter ward, wiewohl man den angenehm klingenden Terzen und Sexten je länger desto mehr Sympathie zuwandte, der Quinte die hervorragendste Bedeutung beigelegt. Jene Generationen befanden sich gleichsam im musikalischen „Naturzustand", aus welchem erst allmählich der moderne „Kulturzustand" der Musik sich entwickelt hat. Wie nämlich in der allgemeinen Menschheitsgeschichte dem Naturmenschen der Streit, die Feindseligkeit zwischen den Einzelmenschen oder Horden, kurz das negative, abstoßende Moment in den menschlichen Willensverhältnissen das näherliegende war, und erst allmählich das positive und verbindende Element: die Schätzung des Nebenmenschen, die Sittlichkeit sich Bahn brach und aus dem Naturmenschen den Kulturmenschen gestaltete, so haftete auch das erst erwachende Harmoniegefühl zunächst an der herben Quinte, die eine entschiedene Empfindung der Differenz, der Reibung, des Gegensatzes seiner beiden Bestandteile hervorruft (wie auch ihre akustischen Zahlen 2 : 3 den Grund-Gegensatz in der Zahlenwelt darstellen); und erst nach langer Uebung des Harmoniesinnes, die ihn erweiterte und verfeinerte, wurden die Terzen und Sexten, die das Ohr mit mildem Wohllaut füllen, in den Vordergrund gestellt. — Man beachte ferner Folgendes: In den nächsten und wichtigsten Accordbildungen, dem Dur- und Moll-Dreiklang, ist die Quinte der Grundbestandteil, denn sie ist das in beiden Gleiche, Bestehende, während die Terz variiert, als große oder kleine auftritt. Wie aber die bloße Quinte jene Reibung und Gegensätzlichkeit ihrer Töne und dadurch zugleich eine Leere empfinden läßt, welche dem heutigen Gehörssinn das Verlangen nach Ausfüllung der letzteren und nach verschönender Verbindung der beiden Quinttöne erweckt, so erweist sich die Terz eben als dieses gewünschte „positive, verbindende" Element; wird sie der Quinte eingefügt, so bildet

ſie ebenſowohl mit dem höheren als mit dem tieferen Ton Wohlklänge der ſchönſten Art, verknüpft ſo die beiden auseinanderſtrebenden und erzeugt die wohllautendſte und vollkommenſte Harmonie. —

Das Reſultat unſerer Unterſuchungen iſt die Erkenntnis, daß die Quinte in der That der *nächſtverwandte* Ton zum Grundton und der nächſtbedeutende nach ihm, alſo der *zweite Hauptton* der Tonart iſt, der mit Recht als ein „herrſchender", als „Dominante" angeſprochen wird, und daß mithin der auf der Dominante gebildete Dreiklang der *zweitwichtige* unter den Accorden der Tonart ſein muß.

Der drittwichtige iſt der *Dreiklang der vierten Tonartſtufe*, der ſogenannten „*Unterdominante*". Letzteren Namen hat die vierte Stufe nicht deshalb erhalten, weil ſie um eine Stufe tiefer als die Dominante liegt, ſondern, weil ſie zur *Tonika* dasſelbe *Quintverhältnis nach unten* darſtellt, welches die Dominante *nach oben* bildet. — Da, wie wir erkannt haben, Töne, die im Quintverhältnis zu einander ſtehen, *nächſtverwandte* ſind, ſo iſt klar, daß auch die *Unterquinte* der Tonika ein hervorragender Ton in der Tonart und der Dreiklang auf dieſer Unterquinte ein wichtiger Accord ſein muß. Zunächſt ſcheint es ſogar, als ob beiden Dominanten die *gleiche* Wichtigkeit zukomme, da ſich eben beide im Quintabſtande von der Tonika befinden. Doch dies iſt irrig, die Oberdominante iſt die weit bedeutungsvollere von beiden. Denn die Oberquinte ſtellt der Tonika gegenüber eine *Steigerung* dar: 3 Schwingungen in der gleichen Zeit gegen 2 der Tonika, während die Unterquinte *Herabminderung* iſt: 2 Schwingungen auf 3 der Tonika; in allen Dingen aber, welche eine Bewegung, ein Leben in ſich haben, iſt *Steigerung* das nächſte und das höhere Prinzip, das eigentliche Prinzip des Lebens, und die *Minderung* nur eine Ergänzung jener, ein Ausruhen. Dementſprechend ſpielt die Oberdominante ſamt ihrem Accorde eine weit weſentlichere Rolle in der Tonart als die Unterdominante, welcher erſt die *dritte* Stelle zukommt.

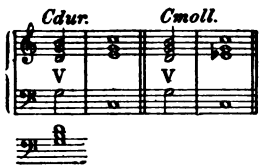
Die drei beſprochenen Accorde in ihrer Geſamtheit bilden, ſozuſagen, einen accordiſchen Organismus, der die ganze Tonart umſpannt, ſie ſind der vollſtändige und wohlgefügte harmoniſche Grundbau der Tonart; dies läßt ſich am anſchaulichſten durch folgende Notenfigur darlegen, in welcher die drei Accorde übereinander gebaut ſind.



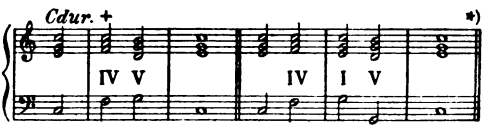
Man erſieht hier, daß beide Dominantaccorde mit dem Tonikaaccord durch je einen Ton zuſammenhängen, und daß ſie den Tonikaaccord ſymmetriſch umgeben; während aus dem höchſten Ton des Tonika-Dreiklangs der Dominant-Dreiklang emporſteigt, hängt von dem tiefſten Ton des Tonikaaccordes der Unterdominantaccord herab. Zugleich bemerke man, daß dieſe drei Accorde die *ſämtlichen ſieben Töne der Tonart* in ſich faſſen.

Die grundlegende Bedeutung dieſer drei Accorde beſtätigt ſich überall in den Schöpfungen der Muſik. Einerſeits dadurch, daß in der übergroßen Mehrzahl der Muſikwerke, ſeien ſie unter ſich noch ſo verſchieden an Inhalt, Charakter und Form, viele Partien, beſonders die Hauptpartien,

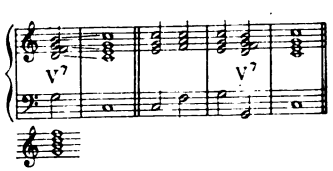
wesentlich auf diese drei Accorde gegründet sind, d. h. ihre begleitenden Harmonien hauptsächlich jenen drei Accorden entnehmen, anderseits durch die Verwendung dieser Accorde an denjenigen Stellen, welche eine markante Feststellung der Tonart fordern, d. i. an den Schlüssen der Musiksätze oder der einzelnen Abschnitte derselben. An den Schlüssen nämlich soll die schweifende harmonische Bewegung ihren Ruhepunkt finden, und das kann sie nur, wenn sie in den Hafen der festen Tonartempfindung einmündet. Eine solche Schlußempfindung nun ist nur dadurch zu ermöglichen, daß dem abschließenden Tonikaaccord der Dominantaccord vorangestellt wird, z. B.



Soll aber der Schluß breiter, gewichtiger ausgestaltet werden, so wird auch der dritte Hauptaccord, derjenige der Unterdominante hinzugezogen, wie die folgenden, ebenfalls sehr bekannten Schlußformen zeigen:

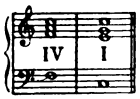


— Der Dominantaccord nimmt aber gern und oft eine zweite Form an, indem er sich vom Dreiklang zum Septimenaccord erweitert, z. B. in C dur zu , und in dieser Form gewinnt der Dominantaccord erst seine volle Bedeutung und Wirkungskraft. Jetzt nämlich erst bildet er mit seinem Gegenpol, dem Tonika-Dreiklang, einen ausgesprochenen Gegensatz — der Tonika-Dreiklang konsonierend, der Dominant-Septimenaccord dissonierend — und jetzt erst ist die Beziehung, welche die beiden Accorde verknüpft, scharf ausgeprägt, denn der Dominant-Septimenaccord, als dissonierender, strebt hinüber nach dem Tonikaaccord, löst sich in diesen auf. Man wird diese Momente sofort empfinden, wenn wir einige der obigen Schlußformen, anstatt mit dem Dominant-Dreiklang, mit dem Septimenaccord versehen, mit welchem sie viel häufiger erscheinen:



Und wenn wir der obigen schematischen Figur, welche das System der drei Accorde verbildlichen soll, die Septime hinzufügen, so zeigt sich uns, wie durch diese sich das System vervollkommnet:

* Der sogenannte „plagalische" Schluß — eine von den „Kirchentonarten" herstammende Benennung —, welcher nur mit der Unterdominante vollführt wird:



kann nicht als eigentlicher Schluß gelten; meist ist er nur ein Anhang, da ihm der eigentliche Schluß, derjenige mit der Dominante, voranzugehen pflegt.

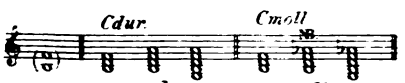
Früher hingen beide Dominanten nur mit dem Tonikaaccord, durch je einen Ton, zusammen, jetzt, durch die Septime (f), haben auch die Dominanten *unter sich* einen gemeinsamen Ton, der Ring der drei Accorde ist vollständig geschlossen.

Nunmehr, nach unsern obigen Untersuchungen, werden auch einige frühere Bemerkungen ihre Aufklärung finden. S. 58 haben wir darauf hingewiesen, daß es unter allen Septimen- und Nonenaccorden diejenigen der *fünften Stufe* sind, welche als die annehmbarsten und natürlichsten, dem Musikgefühl vertrautesten erscheinen: wir erkennen jetzt den Grund dieser Thatsache in der eigentümlichen und großen Bedeutung der Dominante und ihrer Accorde. Ferner nannten wir S. 66 die Dominante den „Angelpunkt" für die Harmoniewelt der Tonart. Sie ist es dadurch, daß sie die beiden wichtigsten Accorde in sich verbindet. Man werfe noch einen Blick auf die letzte sinnbildliche Figur: in dem g laufen der Tonika- und der Dominantaccord zusammen, g ist das Centrum, um welches diese beiden Haupterscheinungen alles Harmonischen sich bewegen.

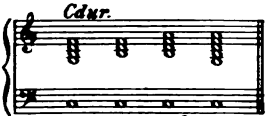
— Die Kunst, das Gebiet des Schönen, liebt nirgends die starre Einförmigkeit; auch wo dem Kern der Sache nach das immer Gleiche gefordert wird, sucht sie durch variierende Formung dieses Gleichen Abwechslung, Mannigfaltigkeit zu gewinnen. So stellt die Musik den obigen drei Grundaccorden eine Reihe anderer Accorde, welche *an Wesen und Wirkung jenen nahe verwandt sind*, an die Seite, und bringt dieselben vielfach in Gesellschaft mit den eigentlichen Hauptaccorden und abwechslungsweise für diese vor. Hierdurch erweitert sie den Kreis der Grundharmonien außerordentlich, verfügt nun neben der kleinen Zahl ihrer einfachen Urformen, über eine große Zahl von Nüancen, welche in ihrer Wirkung mannigfach verschieden sind. Wir widmen diesen wichtigen Accorden, welche man *Hauptaccorde zweiten Ranges* nennen kann, eine kurze Betrachtung.

Der wesentliche Teil des Dominant-Septimentaccordes, gleichsam der Kern desselben, besteht in den beiden Tönen, welche die hauptsächliche Dissonanz bilden und dadurch am entschiedensten *in den Tonikaaccord hinüberdrängen*, z. B. in C dur oder C moll in dem Intervall $\frac{f}{h}$:

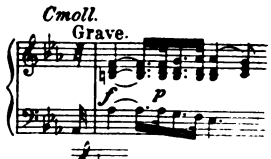
Es sind daher alle diejenigen Accorde mit dem Dominant-Septimenaccord wesensverwandt, welche jene beiden Töne enthalten:



Ferner Orgelpunktsaccorde, z. B.:

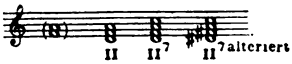


Alle dieſe ſprechen, ſo zu ſagen, weſentlich **denſelben Sinn** aus wie der Dominant-Septimenaccord und bilden wichtige Trabanten und Vertreter desſelben. Einige unter ihnen ſind von beſonderer Bedeutung. Zunächſt die beiden Nonenaccorde (V9 und V^9), deren Beruf, gelegentlich die äußerſten Gipfel großer Erhebungen zu bilden, wir bereits S. 58—60 dargelegt haben. Ferner der ſogenannte „verminderte" Septimenaccord (der oben mit NB. bezeichnete), den wir ebenfalls ſchon, auf S. 58, als einen das Muſikgefühl anſprechenden hervorgehoben haben. Wir begreifen jetzt den Eindruck desſelben: er gehört zur Verwandtſchaft der Dominant-Harmonien, iſt zugleich aber durch ſeinen ebenmäßigen Bau (aus 3 kleinen Terzen) von beſonders ſchöner Wirkung, und nicht nur dies, ſondern ſeine eindringliche und dennoch weiche Diſſonanz iſt der Grundſtimmung der Molltonart ſo intim entſprechend, daß er in letzterer eine große Rolle ſpielt. So erſcheint er beiſpielsweiſe in der Sonate pathétique bereits im zweiten Takt mit großem Nachdruck, als Anfang des hochpathetiſchen Motivs:

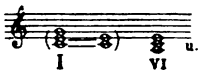


— Den Kern des **Unterdominant-Dreiklangs** bildet ſein tragender Teil, d. i. ſeine **untere Terz**, z. B. in C dur die Töne f: daher gruppieren ſich um ihn als

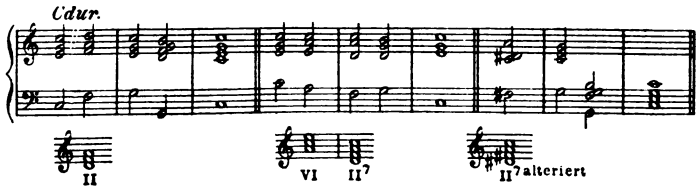
weſensverwandt alle diejenigen Accorde, welche dieſes Intervall mitbeſitzen, ſelbſt wenn es alterierte Form angenommen hat; wir führen nur einige dieſer Accorde an:



Ebenſo bilden die Gefolgſchaft des **Tonika-Dreiklangs** ſolche Accorde, welche deſſen **untere Terz** enthalten (in C dur e), zum Beiſpiel:



Da, wie wir oben auseinandergeſetzt haben, die „Schlüſſe" gern eine Reihe von Hauptharmonien der Tonart verſammeln, ſo kommen daſelbſt auch dieſe Hauptaccorde zweiten Ranges häufig vor, und der Leſer wird nun für mehrere der bekannteſten Schlußformen die Erklärung finden:



Aber nicht etwa nur auf dieſe typiſchen Schlußformen, ſondern weit und tief in das harmoniſche Gewebe der Tonwerke ſelbſt erſtreckt ſich die Wirkſamkeit der Grundaccorde zweiten Ranges; jedes größere Muſikwerk liefert den Beweis ihrer unendlich häufigen Anwendung und der wichtigen Stellung, welche ſie im Harmoniegebiet behaupten.

Verbindung der Accorde.

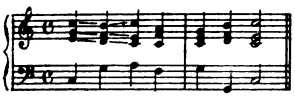
Ein jedes Musikstück repräsentiert in gewissem Sinne eine Reihenfolge von Accorden. Manche musikalische Bildungen, z. B. der Choral, sind überhaupt nichts anderes oder doch nicht viel mehr als ein Accordgefüge; aber auch wo eine Melodie herrscht, oder wo Figuren und Passagen den wesentlichen Inhalt ausmachen, stellt die Begleitung eine Reihe von Accorden dar; und selbst bei kontrapunktischer Musik, die ein Gewebe von lauter Melodien ist, welche gleichzeitig ertönen, bilden diese Melodien in ihrem Zusammenklang Accorde. Es ist daher für die ästhetische Erkenntnis von Wichtigkeit und für die Auffassung und den Genuß des einzelnen Tonwerks ungemein förderlich, die Grundsätze, wenigstens im allgemeinen, zu betrachten, nach denen die Verknüpfung der Accorde, der Uebergang von Accord zu Accord sich regelt.

Wir treffen hier nämlich auf eine bedeutsame, die ganze Musik durchziehende Grundanschauung, auf welcher ganz wesentlich der musikalische Stil beruht: auf die Begriffe der „Stimme" und der „Stimmführung", die aus Folgendem hervorgehen. Obwohl ein Accord eine zusammenschmelzende Ton-Masse ist, so wird er doch vom Geist der Musik zugleich als eine Zusammensetzung aus selbständigen Einzeltönen betrachtet, dergestalt, als ob jeder Ton von einer anderen menschlichen Stimme, einer anderen Person gesungen, also z. B. ein viertöniger Accord von vier zusammenwirkenden Sängern ausgeführt würde. Wird nun der eine Accord in den anderen übergeführt, so werden, dieser Anschauung gemäß, die Einzeltöne des zweiten Accordes so gelagert, daß sie sich den Einzeltönen des ersten auf eine natürliche, geschmeidige Weise anschließen, und dies Verfahren wird konsequent durchgeführt, so daß jeder der vier Sänger — um beim obigen Bilde zu bleiben — eine in sich selbst gut gebundene, melodisch-klingende Tonfolge erhält. Es wird also eine Verbindung von Accorden zugleich als eine Zusammenfügung von wohl-gebildeten einzelnen Tonreihen betrachtet und behandelt. Eine solche Tonreihe nennt die Theorie eine „Stimme" (in Anlehnung an das Bild der menschlichen Stimmen), und die Bildung solcher Tonreihen heißt „Stimmführung".

Dieser bedeutungsvolle Grundzug des musikalischen Stils ist der Tonkunst durch eine allgemein-künstlerische Schönheitsforderung an die Hand gegeben, deren Erfüllung ihr zugleich eine ungemeine Belebung und Vergeistigung bis in ihre kleinsten Teile hinein verleiht. Ein vollendetes Schönes entsteht nämlich nur durch Zusammenwirkung von Gegensätzen, welche einander ergänzen. Ein Schönes, das eine Teilung, einen Gegensatz nicht in sich enthält, ist zu einfach, um lange oder tief zu wirken, es läßt das Bedürfnis nach innerer Mannigfaltigkeit unbefriedigt, es ist einseitig. Spaltet sich aber das Schöne in entgegengesetzte Elemente, welche sich zu einer höheren Einheit harmonisch zusammenschließen, so wird das ästhetische Verlangen allseitig befriedigt, das volle Schöne ist da. Dieses

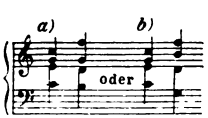
Verhältnis ist die Quelle des obigen Stilgesetzes. Der Accord nur als homogene Masse und die Accordreihe nur als Anhäufung von Massen angesehen und ausgeführt, ergäbe eine einseitige und armselige Erscheinung; nun aber hebt der musikalische Stil aus den Massen auch den Gegensatz heraus: die Einzelelemente, welche die Massen bilden, und giebt diesen Einzelelementen durch die „Stimmführung" eine Selbständigkeit, welche anderseits wieder den Massen zu gute kommt, indem sie dieselben weit schöner und inniger verknüpft, als wenn sie roh nebeneinander gesetzt würden. Die erwähnte große Belebung aber wird der Musik dadurch verliehen, daß die einzelnen Tonreihen, die „Stimmen", wie selbständige musikalische Persönlichkeiten erscheinen, welche zusammensprechen und -handeln, einander beeinflussen, modifizieren oder ergänzen, und fast jeder Ton sich als Teil eines lebendigen Organismus, nicht als toter Stoff darstellt.

Es genügt für uns, die allgemeinsten Grundsätze der Stimmführung zu betrachten. Zunächst wird gefordert, daß die Stimmen, oder wenigstens einige derselben, in kleinen Schritten von nicht mehr als 1 oder 2 Tonstufen fortschreiten, um geschmeidige Verbindungen zu erzielen. Wir geben einen kleinen Accordsatz als Beispiel.



Man wird hier obige Forderung in allen Stimmen, ausgenommen im Baß, erfüllt finden; für den Baß, welchem als Fundamentalstimme ein energisches Schreiten angemessen ist, zieht man häufig gerade die weiten Tonschritte vor. — Würde man die Töne des zweiten Accordes anders ordnen und die beiden ersten Accorde z. B. folgendermaßen verbinden:

so wäre dies eine schlechte Stimmführung, sämtliche Stimmen machten alsdann weite Sprünge, die zwei Töne einer jeden Stimme schlössen sich dem Ohr nicht zu einer melodischen Einheit zusammen, die beiden Accorde setzten sich nur als kompakte und unverbundene Massen nebeneinander. — Wollte man für die Oberstimme den weiteren Schritt im letzten Beispiel (c—f) beibehalten — und der Ober- als Hauptstimme steht selbstverständlich größere Freiheit zu, als den dienenden, ausfüllenden Mittelstimmen — so müßten dann wenigstens die anderen Stimmen die geschmeidige Verbindung durch kleine Schritte suchen:



Bei a) gehen alle drei Unterstimmen in kleinen Schritten; bei b) ist dem Baß sein ursprünglicher Schritt nach g erhalten worden, er thut denselben aber in der sogenannten „Gegenbewegung" zum Sopran, d. i. nach der entgegengesetzten Richtung, welche in solchen Fällen schöner wirkt und den selbständigen Eindruck der einzelnen Stimmen besser wahrt, als wenn sie nach derselben Seite hin gleichzeitige Sprünge ausführen.

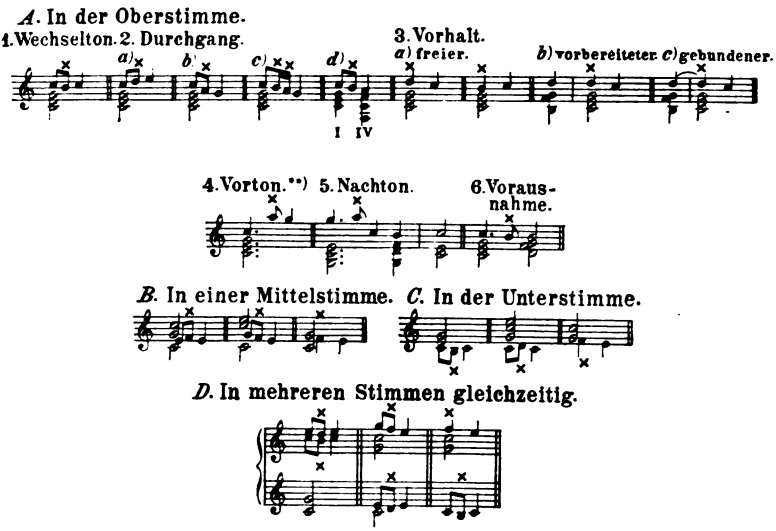
Daß diese Grundsätze nur allgemeine Geltung haben und wegen anderer Rücksichten oder besonderer Wirkungen, die man erzielen will, häufige

Ausnahmen erleiden, braucht kaum betont zu werden; sie sind immerhin die *obersten* Grundsätze guter Stimmführung.

Ein weiteres wichtiges Prinzip der letzteren, welches die Form eines festen Gesetzes angenommen hat, ist das *Verbot, zwei Stimmen in Oktaven oder reinen Quinten* fortschreiten zu lassen, also nicht folgendermaßen: Der Grund der ersten Regel leuchtet von selbst ein: zwei in Oktaven gehende Stimmen sind nicht mehr zwei Stimmen, sondern nur eine, weil sie dasselbe sagen, ihre Selbständigkeit ist aufgehoben. Hingegen ist das Verbot der Quintenfortschreitung jenes merkwürdige einzige Gesetz in der Musik, dessen Grund man nicht völlig aufzuhellen vermag, und das dennoch mit der größten Strenge beobachtet wird, obwohl seine Erfüllung die Ueberwindung großer Hindernisse erfordert, denn in allen den mannigfaltigen Fällen von Verbindungen der Stimmen die Fortschreitung zweier derselben in Quinten zu vermeiden und durch eine andere zu ersetzen, bietet viele Schwierigkeiten. Historisch hat sich dies Gesetz in der Weise entwickelt, daß nach der schon erwähnten allgemeinen Beliebtheit der Quinte (s. S. 68), und nachdem man die Stimmen nur oder fast nur in Quinten und Oktaven geführt hatte, sich allmählich die entschiedenste Opposition gegen dieses Verfahren herausbildete und, obwohl das Quintintervall an sich, einzeln auftretend, noch eines gewissen Vorzuges genoß, doch die Folge zweier Quinten in denselben Stimmen strengstens untersagt wurde. Eine aus der Kunstentwickelung sich herausbildende Anschauung und Regel, welche so übereinstimmend von vielen aufeinanderfolgenden Generationen und von den verschiedensten, auch den bedeutendsten Geistern angenommen worden, kann nicht als eine Schöpfung des Zufalls und als die Willkür eines einzigen Kunstlehrers, dem man dann aus Gewohnheit Jahrhunderte lang folgte, angesehen werden, es muß ihr ein vernünftiger Grund supponiert werden, auch wenn wir denselben nicht aufzudecken vermögen. Ein Bach, Mozart, Beethoven, alle jene hochgenialen Geister, welche die vielen Engen der früheren Kunstpraxis so frei und kühn durchbrachen, haben in diesem Punkt die Tradition unverbrüchlich gewahrt, obwohl ihnen ebensowenig wie uns der Grund für dieselbe aufgegangen war; es muß ihnen daher wohl ein Gefühl von der Notwendigkeit und Wichtigkeit dieses Gesetzes innegewohnt haben. Neuerdings ist manches über das Quintenverbot geschrieben und, weil man es nicht begründen konnte, der Vorschlag gemacht worden, es aufzuheben. Gleichwohl haben wir uns, außer vereinzelten gewaltsamen Versuchen, Quintenfolgen ostentativ anzubringen, von ihm nicht emanzipiert, und es hat den Anschein, als ob dies auch in Zukunft nicht geschehen werde. — Worin auch immer der geheime Grund bestehen mag, so viel scheint sicher, daß der feine, ebenso fest wie anmutig ausgeprägte Stil der Stimmführung, welcher in der klassischen Zeit gewonnen wurde, zu einem ganz wesentlichen Teil dem Verbot der Oktaven- und Quintenfolge zu danken ist, welches eine Zahl der gewöhnlichen, banalen Wege der Stimmenfortschreitung absperrte und dadurch den Komponisten jene feinen, eigentümlicheren Wendungen abnötigte.

Nicht-accordische Töne.

Mit den Accorden ist die Welt musikalisch-möglicher Zusammenklänge noch keineswegs erschöpft. Dieser ganze Reichtum an Harmoniegestaltungen bildet vielmehr nur die eine Hälfte des harmonischen Materials, welcher sich als andere Hälfte die sogenannten „nicht-accordischen" Töne oder „Seitentöne"* gegenüberstellen. Es können nämlich, wie bekannt, gleichzeitig mit dem Accorde in einer oder mehreren Stimmen Töne erklingen, welche nicht zum Accorde gehören, durch welche sich also die betreffenden Stimmen von der Accordmasse loslösen, selbständig machen, unter Umständen sogar in direkten Widerspruch zu ihr setzen. Wir geben vor der näheren Betrachtung dieser Erscheinung zunächst Beispiele von Seitentönen in ihren verschiedenen Arten und in verschiedenen Fällen, und legen dabei überall den C dur-Dreiklang zu Grunde.



Man wolle die Reihe A betrachten. Als Gemeinsames aller dieser kleinen Beispiele bemerken wir zunächst, daß die Seitentöne stets in engster Beziehung zu Accordtönen stehen. Der Seitenton geht fast überall von einem Accordton aus — nur der „Vorhalt" (Beisp. 3) macht eine Ausnahme, indem er seinen fremden Ton unmittelbar dem Accorde zufügt — und mündet überall, ohne Ausnahme, in einen Accordton ein („Auflösung" des Seitentones). Wir bemerken ferner, daß der nicht-accordische

* Dieser vom Autor eingeführte Namen, der die schwerfälligen „nicht-accordisch", „accordfremd" ersetzen soll, rechtfertigt sich durch das Folgende.

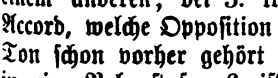
** Der Fachmusiker wird hier einige neue Rubriken und Bezeichnungen finden; er wird sie leicht verstehen und, vermutlich, billigen. Die bisherigen theoretischen Systeme sind in diesem Punkt unvollständig.

Ton auch räumlich dicht dem Accordton angeschlossen ist, daß er diesem stets „zur Seite“ liegt, d. i. auf einer nächstgelegenen Tonstufe sich befindet; er liegt an der Seite entweder des Ausgangstones (Beisp. 5, 6), oder des Schlußtones (2b, 3, 4), oder beider Töne (die übrig. Beisp.).

Wir treffen hier wiederum auf eine musikalische Erscheinung und Ordnung, deren Grundsätze dem Walten der allgemeinen Natur aufs genaueste entsprechen. — Im vorigen Abschnitt verfolgten wir das Bestreben der Musik, aus den kompakten Accordmassen die einzelnen Tonreihen als „Stimmen“ herauszulösen, ihnen eine Selbständigkeit zu verleihen und sie gleichsam zu beleben. Diese Tendenz wird nun durch das neue, hier betrachtete Element, die Seitentöne, in weitgehendster Weise gefördert. Diese führen ein dem Accorde fremdes, nur der Stimme selbst angehöriges Moment herein, die Stimme sucht jetzt nicht nur innerhalb des Accordes ihren eigenen Weg, sondern schreitet frei aus ihm heraus, ihre Loslösung von dem allgemeinen Grunde des Accordes, ihre Ausbildung zur Einzelgestalt wird vollendet. Eine wie freie und geschmeidige Bewegung ihr nun aber auch ermöglicht ist, diese Bewegung vollzieht sich stets in räumlich engem Zusammenhang mit den Tönen der Accorde, und jeder Ausbiegung folgt alsbald die Einkehr zur allgemeinen Basis; so entsteht ein Gleichgewicht zwischen Einzel- und Gesamtleben, zwischen Gebundenheit und Freiheit. Dieses ganze Verhältnis findet sein vollkommenes Abbild oder, sollten wir lieber sagen, Vorbild in der schöpferischen Natur. Diese läßt aus der allgemeinen Grundlage, dem Erdkörper, die Einzelwesen hervorgehen, die zunächst als Gestein und Pflanze noch mit dem Boden zusammenhängen, dann aber als Tier und Mensch sich durch Gang und Flug von ihm lostrennen und zu freier Bewegung gelangen. Aber diese freie Bewegung vermag sie nur um einen verhältnismäßig geringen Raum vom Erdkörper zu entfernen und endigt stets nach kurzer Frist in einer Rückkehr zu demselben. —

Wenn wir die Beispielreihe bei A im einzelnen betrachten, bemerken wir einen reichen Wechsel der Erscheinungen, und jedesmal tritt eine andere und deutlich sich kundgebende Tendenz hervor. Bei 1. fügt sich der Seitenton zwischen zweimal denselben Accordton als Ausbeugung, als Abwechslung ein („Wechselton“); 2. ist ein Hindurchgehen von einem Accordton zu einem anderen; bei 3. tritt der Seitenton sofort in Opposition gegen den Accord, welche Opposition sich bei b) und c) mildert, da der widersprechende Ton schon vorher gehört worden ist; 4. und 5. sind ein leichtes Schweifen in eine Nebenstufe, 6. ist das Vorwegnehmen eines Tones aus dem folgenden Accord. So finden wir die Bewegungsformen, welche durch die Seitentöne erzeugt werden, mannigfach und charakteristisch unterschieden.

Die Zahl dieser Nüancen vermehrt, verdoppelt sich durch den Umstand, daß auch in die chromatischen Zwischenstufen ausgebogen werden kann, z. B.



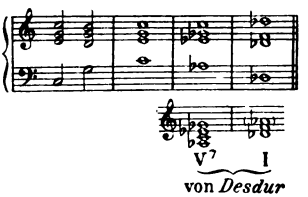
Dies bewirkt eine noch engere Lagerung des Seitentones zum Accordton und dadurch eine größere Schmiegsamkeit der Bewegung. Der Unterschied der beiden Formen ist ein bedeutender, ja er begründet eine

ganze Stilverschiedenheit. Die ältere Musik, namentlich die kirchliche (z. B. diejenige Seb. Bachs und Händels), bevorzugt in der Mehrzahl der Fälle die diatonischen Seitentöne; sie erhält dadurch ein Gepräge des Herben, Strengen, Ernsten, Großen, während der neuere Musikstil, namentlich in nicht-kirchlichen Werken, die geglättete, mehr zierliche und durch Hereinziehung eines Tonart-fremden Elementes reizvollere Bewegung durch chromatische Seitentöne mit Vorliebe anwendet.

— Das Element der Seitentöne kommt, wie es die Reihe A aufzeigt, zunächst der Ober-, der melodieführenden Stimme zu gut; die „Melodie", dieser Kern- und Hauptinhalt fast aller Musik, verdankt die unendliche Freiheit und unerschöpfliche Möglichkeit ihrer Wendungen ganz wesentlich den Seitentönen. Aber auch den Unterstimmen wird durch sie eigenes Leben und Reichtum verliehen (B, C), und mehr: solcher Belebung können mehrere der verbundenen Stimmen (D), ja schließlich alle Stimmen teilhaftig werden — und so erblicken wir in den Seitentönen eine der Quellen, aus denen die lebensvollste und an speciellem Musikgehalt reichste Stilart hervorgeht: die „Polyphonie" oder der „Kontrapunkt". Die anderen Quellen, welche ihre Zuflüsse spenden müssen, um diese großartige Stilweise zu ermöglichen, werden wir an späterem Ort, in einem eigenen Abschnitt über die Polyphonie kennen lernen.

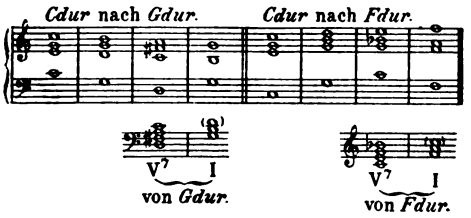
Modulation.

Da die Feststellung der Tonart durch Accorde geschieht, nämlich, wie wir gesehen haben (S. 70), durch die Hauptaccorde der Tonart, so kann auch der Uebergang von einer Tonart zur andern (die „Modulation") nur dadurch bewirkt werden, daß man die Hauptaccorde der neuen Tonart berührt; und zwar bedarf es vor allem, wie bei den einfachen Schlußformen (auf S. 70), der Folge: Dominant-Accord — Tonika-Accord, um die sichere Empfindung der neuen Tonart hervorzurufen. Ein kleines Beispiel eines Ueberganges von C dur nach Des dur diene zur Veranschaulichung.



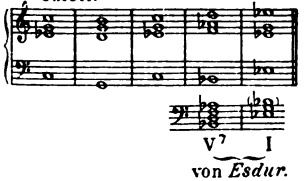
Es macht nun einen bedeutenden Unterschied, ob die beiden modulatorisch zu verbindenden Tonarten nahe verwandt sind oder nicht. Die Verwandtschaft der Tonarten beruht zunächst, wie auf S. 43 dargelegt worden, auf dem Besitze gemeinsamer Töne, noch mehr aber prägt sie sich dem Gefühl durch den Besitz gemeinsamer Accorde auf. Sind zumal diese gemeinsamen Accorde beiderseits Hauptaccorde, so wird begreiflicherweise die Verwandtschaft der beiden Tonarten als eine sehr enge empfunden. Dieses Verhältnis übt nun seinen Einfluß auf die Modulationen und deren Wirkungen. Die Verknüpfung solcher Tonarten, welche durch Hauptaccorde, ersten oder zweiten Ranges, verwandt sind, liegt dem Musikgefühl am nächsten, und läßt sich auf einfachem Wege und in geschmeidiger, weicher Form

vollziehen. Wie leicht und glatt besonders der Uebergang in die Tonarten der beiden Dominanten vor sich gehen kann, das mögen diese Beispiele illustrieren:

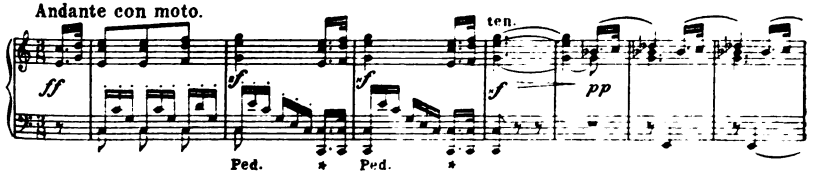


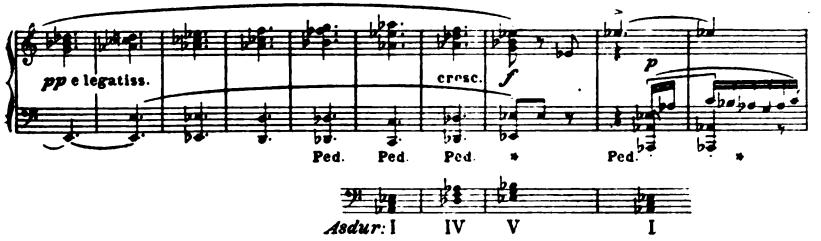
Wir sehen durch diese Erscheinung die Bedeutung der beiden Dominant-Dreiklänge, welche wir als eine so große erkannt haben, noch um ein Wesentliches gesteigert: nicht nur sind die Dreiklänge der Ober- und der Unter-Dominante die wichtigsten Accorde innerhalb der Tonart nächst dem Tonika-Dreiklang, sondern sie sind zugleich die Tonika-Dreiklänge der beiden nächstverwandten Tonarten, sie bilden gleichsam die obere und die untere Ausgangspforte, wenn die Harmoniebewegung die Tonart verlassen will, um sich in Nachbargebieten zu ergehen.

Das eben Gesagte gilt allerdings in vollem Sinne nur für das Geschlecht der Durtonarten. An obigem Orte (S. 43) ist ebenfalls auseinandergesetzt worden, daß jede Molltonart nur eine einzige Nächstverwandte hat, und daß diese in derjenigen Durtonart besteht, deren Grundton die dritte Stufe der betreffenden Molltonart ist („Paralleltonart"). Aus unseren Untersuchungen über die „Quinte" haben wir nun zwar erkannt, welch starke Verwandtschaft aus einem Quintverhältnis hervorgeht, und dies verleugnet sich auch im Gebiet der Molltonarten nicht: zwei um eine Quinte entfernte Molltonarten — z. B. C moll und G moll (Tonart der Oberdominante), C moll und F moll (Tonart der Unterdominante) — erscheinen dem Gefühl als nah-verwandt und lassen sich auch modulatorisch leicht verbinden; aber der nächstliegende Schritt ist in Moll stets derjenige in die parallele Durtonart, z. B.:



Sollen entferntere Tonarten geschmeidig verbunden werden, so geschieht dies durch wohlgewählte Umwege. Wir geben als Beispiel den ausnehmend schönen Uebergang im Andante der Beethoven'schen C moll-Symphonie von C dur nach As dur.

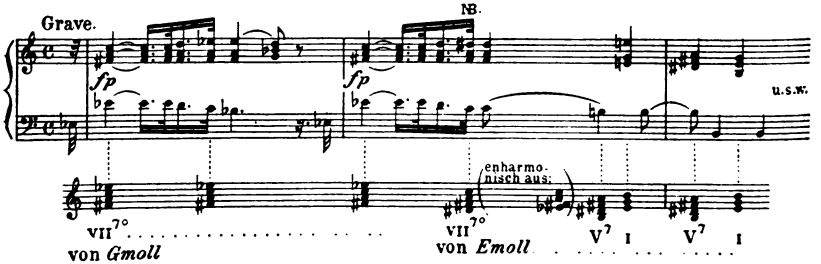




Die milde Art dieſer Modulation beruht nicht nur auf der Auswahl der Accorde, ſondern auch auf dem ſtufenweiſen Fortſchreiten der Oberſtimme und des Baſſes, auf den ſehr ſanften Rückungen, die hierdurch erzeugt werden.

Natürlich iſt nicht überall nur die weiche Vermittelung der Tonarten erwünſcht; die Kunſt hat ſich in allen Beziehungen ſtets der beiden entgegengeſetzten Erſcheinungen zu bemächtigen, ebenſo des Harten, Abrupten, wie des Fließenden, Sanften, und die Tonkunſt hat ſelbſtverſtändlich die plötzlichen, wenig oder gar nicht vermittelten Wendungen im Gefühlsleben, das Fortgeriſſenwerden der Empfindung in eine entfernte Region, oder das energiſche Hinüberwerfen des Willens in eine ſolche, ebenſowohl zum Ausdruck zu bringen wie die ruhigen, ſchrittweiſen Erhebungen und Senkungen im ſeeliſchen Leben.

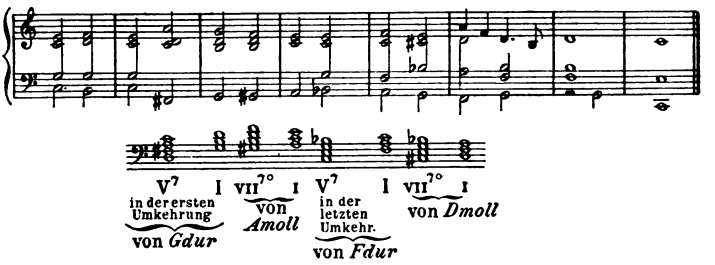
Eine eigentümliche Rolle ſpielt in der Modulation der uns ſchon in anderer Beziehung als wichtig bekannte „verminderte Septimenaccord“ (ſ. S. 72). Derſelbe kann nämlich durch Umdeutung ſeiner Töne (ſogenannte „enharmoniſche Verwechſelung“) eine Beziehung zu anderen Tonarten erhalten, und dadurch den Uebergang in die letzteren vermitteln. Ein erläuterndes, anſchauliches Beiſpiel biete uns wiederum die Sonate pathétique. Wir führten oben (S. 72) den zweiten Takt dieſer Sonate an, in welchem der verminderte Septimenaccord den mächtigen Anfangsaccent bildet. Derſelbe Tongedanke erſcheint in der Mitte des Satzes wieder, in G moll, ſetzt daſelbſt zweimal hintereinander in dieſer Tonart an, wird aber beim zweitenmal in überraſchender Weiſe anders gewendet.



Man ſieht, wie bei NB., durch die Auffaſſung des bisherigen es als dis, derſelbe verminderte Septimenaccord, der vorher der G moll-Tonart

zugehörte, auf die Emoll-Tonart bezogen wird, wie er dann durch Hinabgleiten des Basses von c nach h in den Hauptseptimenaccord der Tonart verwandelt wird, und sich hierdurch die Modulation entscheidet.

Man kann zwei Arten von Modulationen hinsichtlich ihrer Bedeutung oder Intensität unterscheiden, solche, die schnell vorübergehen und alsbald wieder die Haupttonart folgen lassen, und solche, welche die neugewonnene Tonart mit Entschiedenheit ergreifen, sich in ihr festsetzen und sie andauern lassen. Die erste Art kann man als bloße „Ausbiegungen" bezeichnen; sie charakterisieren sich meist dadurch, daß sie zum Uebergang in die neue Tonart anstatt des festen Dominant-Septimenaccordes nur eine Umkehrung desselben oder einen verwandten Hauptaccord zweiten Ranges verwenden. So berührt z. B. der folgende Satz



in seinem kurzen Verlauf nicht weniger als vier fremde Tonarten, und dennoch haben wir die Empfindung, als ob wir die Cdur-Tonart nicht eigentlich verlassen hätten; es ist, als machten wir einen Weg, statt auf der geradlinigen Heerstraße, auf gewundenen Nebenpfaden, ohne doch weder der Richtung noch dem Ziele der Heerstraße untreu zu werden. — Von solch kurzen Ausbiegungen ist alle Musik innig und reichlich durchsetzt; sie geben der Stimmungsbewegung Freiheit und Lebendigkeit, sie erneuern den Reiz der Haupttonart, wenn diese längere Zeit festgehalten wird, und sind hierfür so notwendig, wie uns im Leben neben einer Hauptthätigkeit, mögen wir sie mit noch so großer Liebe vollführen, die Abschweifung in Nebenbeschäftigungen Bedürfnis ist, um Erholung und veränderte Anregung zu gewinnen, und mit erneutem Eifer zu unserem Hauptbestreben zurückkehren zu können.

In der inneren Beschaffenheit der Modulationen werden wir einen ähnlichen Unterschied zwischen klassischer und romantischer Stil- und Empfindungsweise entdecken, wie wir solchen bezüglich der alterierten Accorde zu erwähnen hatten. Die Romantiker lieben die Hereinziehung des Entlegeneren, sie lieben das Mystische, das Ueberraschende, das Wunderbare; daher ziehen sie in der Modulation häufig die entfernteren Ziele, die seltsameren und verschlungeneren Wege vor. Es giebt ferner eine „Hyper-Romantik", welche diese Weise der Modulationen, wie auch ihre Zahl, übertreibt; wir werden von ihr noch zu sprechen haben. Tonwerke dieser Richtung modulieren fast unaufhörlich, lassen somit keine herrschende Tonart hervor-

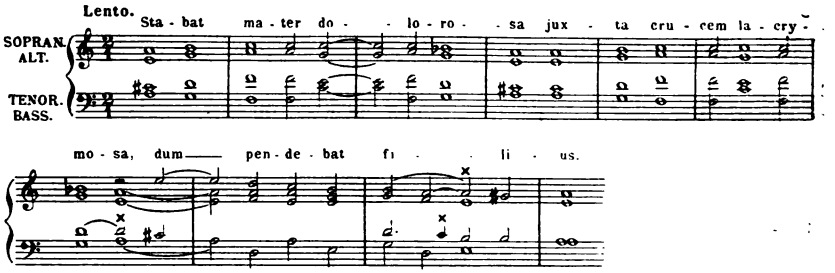
treten, berauben sich dadurch der Einheit und Organisation, und erzeugen einen ähnlich unsympathischen Eindruck, wie menschliche Individualitäten ohne Charakter, ohne Grundsätze, ohne Konsequenz in Neigungen und Handlungen. Ebenso erstreben sie betreff der Wege und der Ziele der Modulationen das möglichst Absonderliche, das Unerwartetste, und indem sie dieses häufen, stumpfen sie den Eindruck desselben bald gänzlich ab und lassen im feiner empfindenden Hörer nur das Gefühl einer unbehaglichen, mitunter peinigenden Unruhe zurück. — Wie aber im weiten Bereiche der Kunst fast jede Ausnahme irgendwo am Platze sein kann, so hat auch solche vorwiegend modulatorische Musik ihre Stelle; wir werden letztere in der Gattung der „Phantasie" kennen lernen, werden dann aber auch ersehen, daß die Meister diese Gattung in eigentümlicher Weise behandeln, damit sie keine Abstrusität, sondern eine nach den Prinzipien der Schönheit und der Wahrheit berechtigte Kunstform sei.

Harmonie-Wirkungen.

Das Wesen und die Wirkung der Harmonie beruht nicht auf den einzelnen Tönen, aus denen sie sich zusammensetzt, als einzelnen, sondern auf dem Zusammenschmelzen und Verschwimmen derselben in einen Gesamtklang; die Melodie hingegen charakterisiert sich als Folge von klaren und für sich selbst wirkenden Einzeltönen. Die Harmonie ist daher ein Allgemeines, Unbestimmtes, Elementares, noch Ungeformtes und Unbegrenztes, die Melodie aber repräsentiert das Individuelle, sie ist ausgeprägte Einzelgestalt. Demzufolge ist das natürliche Verhältnis zwischen den beiden Faktoren dies, daß die Harmonie die Grundlage, den Boden bildet, auf dem die Melodie sich aufbaut, daß — um es mit dem gangbaren technischen Ausdruck zu bezeichnen — die Harmonie als „Begleitung" der Melodie auftritt. Wir haben aber bereits mehrfach gefunden, daß die einzelnen musikalischen Elemente sich gelegentlich isolieren, wir sahen, daß der Rhythmus allein, oder die bloße taktierte Zeit (Pause), ja die ganz leere Zeit (Fermatenpause) zur Anwendung und Wirkung kommen können. Auch bei der Harmonie kann diese Isolierung stattfinden, und zwar ist die Herauslösung der bloßen Harmonie von außerordentlicher Bedeutung: nicht nur in unzähligen einzelnen Musikstellen tritt sie zu Tage, sondern auch eine ganze hochbedeutende Stilart und Musikgattung ist auf ihr gegründet.

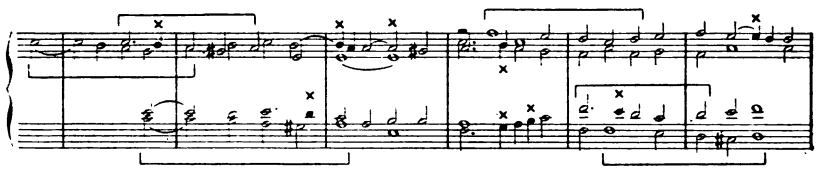
Da die Harmonie ein „Allgemeines, Unbegrenztes" darstellt, so vermag sie auch für das „Unendliche" — im höchsten Sinne — ein entsprechender Ausdruck zu werden, und daher religiöses Empfinden auszusprechen, welches sich, von den Einzelwesen der Welt abgewandt, in den Urgeist versenkt. Diese weihevolle und ergreifende Ausdrucksform adoptierte die ältere Kirchenmusik, der von ihrem Vollender und vornehmsten Vertreter so genannte Palestrina-Stil, welcher nur die allgemeine religiöse Stimmung, die Andacht, in vollster Reinheit und Hoheit auszudrücken strebt, während er von der Charakterisierung der im Text enthaltenen speciellen Gedanken absieht. Der Palestrina-Stil bedient sich oft absoluter Accordfolgen, wie in nachstehendem Beispiel:

Anfang des Stabat mater von Paleſtrina.



Wie man aus dieſer Stelle erſieht, ſind es, bezeichnenderweiſe, nur die Uraccorde, die Dreiklänge, welche angewendet werden, und zwar nur die konſonierenden Formen derſelben, die Dur- und Molldreiklänge. Der ſehr ſanft diſſonierende verminderte Dreiklang tritt in dieſem Muſikſtil hin und wieder auf, Septimenaccorde aber oder gar Nonenaccorde mit ihren eindringlichen Diſſonanzen, mit ihrem vorwärtsdrängenden, bewegte Empfindung ausdrückenden, daher weltlicheren Charakter, ſind gänzlich ausgeſchloſſen. — In obiger Stelle beſteht der muſikaliſche Gedanke direkt in der Entfaltung einer Accordreihe, aber ſelbſt da, wo in die künſtlichen Stimmenverſchlingungen des Kontrapunktes eingegangen und z. B. ein „Thema" durchgeführt wird, bleibt der Stil ein accordiſcher:

Aus demſelben Werke, kurz vor dem Schluß.

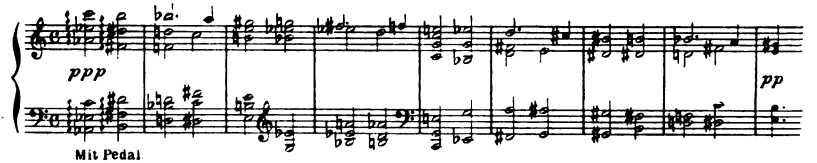


An den mit Kreuzchen bezeichneten Stellen beider Beiſpiele finden ſich Seitentöne: Durchgänge oder gebundene Vorhalte. Auf derartige milde Formen der Seitentöne beſchränkt ſich ihre Anwendung, und zwar erſcheinen ſie nur mit der Tendenz, die Accorde enger aneinander zu binden oder (durch den gebundenen Vorhalt) ineinander zu weben. Daher bleiben die Accorde ſtets das Weſentliche, und auch wo gelegentlich die Seitentöne ſich häufen, geht die Hauptwirkung nicht von dieſen, ſondern von den Accorden aus.

Einen Teil dieſes alten kirchlichen Stils hat ſich auch die ſpätere Kirchenmuſik bis zum heutigen Tage gewahrt, und zwar meiſt in ſehr rein accordiſcher Form, ohne Seitentöne und ohne die Zuthat rhythmiſcher Mannigfaltigkeit: im „Choral", bei welchem zwar, wie bekannt, eine Melodie das urſprünglich Gegebene iſt, jedoch durch die Ausführung der Schwerpunkt entſchieden in die begleitenden Accorde gelegt wird.

— Eine weſentlich andere Art reiner Harmoniewirkungen finden wir in Muſikwerken romantiſcher Richtung vor. Hier wird die Vorſtellung eines

Myſtiſchen oder Zauberhaften oft durch eine Folge bloßer Harmonien ausgedrückt, die dann, im Gegenſatz zum obigen, auserleſen eigentümliche ſind, namentlich aber in ihrer Aneinanderreihung unerwartete, überraſchende Wendungen in ferne Tonarten bringen, ſo daß die Wirkungen des Harmonieweſens und der Modulation ſich vereinigen. Ein Beiſpiel biete die ausnehmend ſchöne Orcheſterſtelle aus der Wagner'ſchen „Walküre", bei welcher Brünhilde in den Zauberſchlaf verſenkt wird.



Das Meiſterliche dieſer Stelle liegt übrigens nicht nur in der treffenden Darſtellung des Zauberiſchen durch die wunderſamen Accord- und Tonartverbindungen, ſondern auch in den übrigen ſchildernden Momenten: in der Auswahl der Accorde, welche das wohlige oder ſüß-verlangende Gefühl des Einſchlummernden wiedergeben, in der Gegeneinanderbewegung der höchſten und tiefſten Stimme und dem ſanften Hinabgleiten der Oberſtimme in halben Tönen, durch welche beiden Momente das allmähliche weiche Zuſammenſinken des Körpers und Schwinden des Bewußtſeins zum Ausdruck gelangt.

Accord-Brechung.

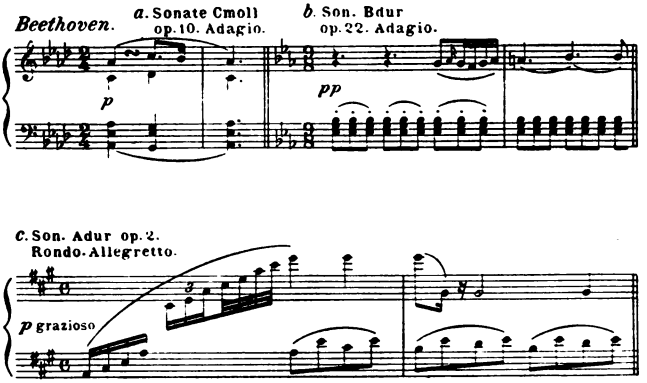
Wenn die Töne eines Accordes nicht zeitlich zuſammen, ſondern *nach* einander gebracht werden, ſo bezeichnet man dies bekanntlich als „*Brechung*" des Accordes oder „*Arpeggio*" (Harfenaccord). Die Accordbrechung bildet gewiſſermaßen den Uebergang von der Harmonie zur Melodie: die aufeinanderfolgenden Töne gehören zwar zu *einer* Accordmaſſe und werden auch vom Hörer als accordiſche Einheit aufgefaßt, aber ſie treten nicht in der urſprünglichen Form des Zuſammenklangs, ſondern in melodiſcher Form, als *Tonreihe* auf.

Der gebrochene Accord findet eine doppelte Anwendung, und in beiden Fällen iſt er von großer Bedeutung. Er erſcheint teils als *ſelbſtändiges* Element, teils als dienendes, d. i. als *Begleitung der Melodie* — als welche man ihn nicht Arpeggio, ſondern „*Accord-Figuration*" zu nennen pflegt. Wir betrachten den letzteren Fall zuerſt.

Im Vorgehenden iſt mehrfach beſprochen worden, daß eine Melodie ſtets auf einem Grunde von Accorden ruht. Ziehen wir wiederum einen Vergleich mit den Bildungsprinzipien der Natur — und ſolche Vergleiche haben keineswegs nur die Bedeutung poetiſcher Phantaſieſpiele, ſondern ſie erweiſen die Uebereinſtimmung der organiſatoriſchen Grundſätze der Tonkunſt mit den großen Weltgeſetzen — ſo finden wir: wie in der Pflanzenwelt die Blüte, die ſchönſte und eigentlichſte Manifeſtation des Pflanzenweſens, nicht eine abgeſonderte, auf ſich ſelbſt ſtehende Schöpfung iſt, ſondern aus

einem Stamm und Gezweige hervorwächst und von diesem getragen, gestützt, fundamentiert wird, so ist auch die Melodie, die Blüte der Musik, keine abgetrennte Tongestalt, sondern sie wurzelt in einer Basis von Accorden, tritt aus ihr als frei und schön ausgestaltete Hauptstimme heraus und findet anderseits in ihr ihre Ausfüllung, ihre Vervollständigung zu einem musikalischen Ganzen.

Solche begleitende Accordreihe kann nun in sehr verschiedenartigen Formen dargestellt werden, unter denen sich, nach den allgemeinsten Merkmalen, vier Hauptformen unterscheiden lassen. Sie kann in kompakten Massen erscheinen (folg. Beisp. a.), oder in rhythmischer Zerteilung (b.), oder in melodischer Auseinanderlegung ihrer Töne, als „Figuration" (c.), endlich in der Ausarbeitung zu einer oder mehreren kontrapunktischen Stimmen. Von der letzten dieser Formen sehen wir vorläufig ab, da sie uns erst in einem späteren Zusammenhange interessieren wird.



Will die erste Form den tonischen Inhalt des Accordes überhaupt nur darstellen und zu einer ruhigen Grundlage ausbreiten, so fügt die zweite ein belebendes Element, die dritte aber eine weitere Bereicherung hinzu, indem sie aus den Accordtönen eine Tonlinie („Figur") bildet und hierdurch der Begleitung sowohl ein gewisses selbständiges Gepräge als auch eine leichte Beweglichkeit, Flüssigkeit verleiht. Solche Begleitungsfigur pflegt aus gleichen rhythmischen Werten (wie oben bei c. aus lauter Achteln) gebildet, und beim Fortgang der Begleitung pflegt die Grundform dieser Figur, trotz des Wechsels der Accorde, festgehalten zu werden. Dadurch entsteht eine gleichartig, ebenmäßig und ununterbrochen fortfließende Begleitung, welche in einen charakteristischen Gegensatz zur Melodie tritt: letztere bewegt sich in freier Mannigfaltigkeit der Rhythmen und Tonlinien, teils große und zusammenhängende Formen bildend, teils in kleinere und getrennte Gruppen sich zerteilend, während die Begleitung sich einheitlich und gleichmäßig hinzieht und dem Wechsel der Tongestalten in der Melodie die Stetigkeit ihrer Figuren gegenüberstellt.

Hat der gebrochene Accord als Zubehör der Melodie eine große Wichtigkeit, so tritt er anderseits, wie gesagt, häufig mit selbständiger Bedeutung und Wirkung auf. Da im Arpeggio die Accordtöne sich dem Ohre *nach einander anhäufen*, so wirkt hier das Harmonieelement, der Reichtum des Zusammenklanges, intensiver als im momentanen Zusammenschlag, wo die einzelnen Bestandteile des Accordes in seiner Gesamterscheinung verschwinden; zugleich erhält der Accord durch Verwandlung seiner starren Masse in eine fließende, und zwar gewöhnlich weithinfließende, einen eigenartigen Reiz. Wiederum sind es daher die Romantiker, denen dieses musikalische Ausdrucksmittel in besonderem Grade willkommen ist. Sie wünschen oftmals statt individueller und begrenzter Gestalten ein allgemeines, grenzenloses Element darzustellen und, wie wir gesehen, bietet die Harmonie, ohne Melodie, hierfür einen zutreffenden Ausdruck; der festen Accordform fehlen jedoch jene reizvollen Eigenschaften der gebrochenen, die wir eben auseinander setzten, auch wirkt die in weicher Gelöstheit, in schwimmender Form vorgetragene Harmonie um so mehr als ein Klang-„Element". Selbst da aber, wo die Romantiker festumrissene Gestalten hinstellen, wünschen sie diese häufig von einem reichen Elemente *umflossen*, und so pflegen bei ihnen die begleitenden Accordfigurationen besonders voll und hervortretend zu sein oder sich geradezu zu weitgreifenden Arpeggien auszudehnen. Ein Chopin, ein Mendelssohn, Schumann, Henselt, Liszt und fast alle neueren Komponisten bieten unzählige naheliegende Beispiele zur Bestätigung. — Alle diese Erscheinungen finden sich vorzugsweise in der *Klaviermusik* romantischer Richtung, denn das Klavier vermag mit Hilfe des Pedals die Arpeggio-Wirkungen in einer Vollkommenheit zu erzielen, wie kein anderes musikalisches Organ, allenfalls kann die Harfe mit ihm wetteifern, welche aber bekanntlich zu einseitig ist, um als Soloinstrument reichlichere Anwendung zu finden. Daß auch die Klavier-*Virtuosen*-Schule, die es in erster Linie auf äußeren Effekt absieht, in ihren Kompositionen große Vorliebe für die Arpeggien zeigt, ist leicht begreiflich. Die letzteren vermögen, wenn sie in großen Formen verwendet und durch Pedal zusammengehalten werden, einen außerordentlichen Tonreichtum, und dadurch im Forte eine grandiose Fülle, im Piano einen sehr intensiven Klangreiz zu erzeugen, anderseits kann in den Arpeggien die größte Schnelligkeit der Passagenbewegung zu vorzüglicher Geltung kommen, es kann mithin das Effektuierende jeder Art durch sie in besonderem Grade erzielt werden.

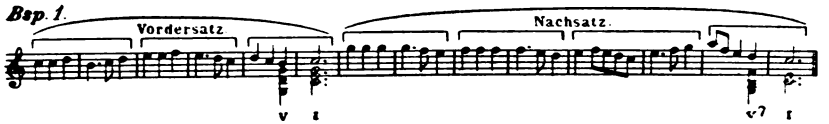
— Nachdem wir im gebrochenen Accorde die Brücke beschritten haben, welche zur Melodie führt, gehen wir nunmehr zur letzteren selbst über.

4. Melodie.

In den vorangegangenen Kapiteln haben nicht nur die Grundlagen und Vorbedingungen der Melodie: Rhythmus und Harmonie, nebst deren wichtigsten Gesetzen, ihre Besprechung erfahren, sondern auch das Wesen der Melodie selbst, als einer frei aus der Accordmasse gelösten und diese nunmehr beherrschenden Stimme, ist zur Genüge beleuchtet worden. Die

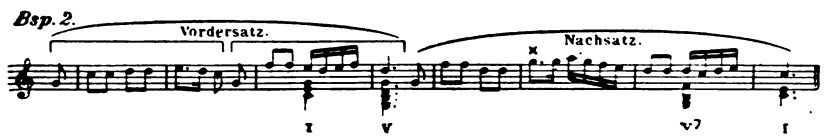
Aufgabe des gegenwärtigen Abschnittes besteht daher im wesentlichen nur darin, die Grundzüge des *inneren Ausbaues* der Melodie darzulegen.

Jede Melodie weist eine *Gliederung* auf. Sie zerfällt in Abteilungen, welche sich einerseits deutlich als gesonderte Teile kundgeben, anderseits sich mehr oder weniger eng aneinanderschließen und zu einem Ganzen vereinigen. Diese Teile pflegt man als Melodie-„*Gruppen*" oder auch als „*Phrasen*" zu bezeichnen. In folgendem einfachen Vaterlandsliede („Heil dir im Siegerkranz")



bemerken wir eine (hier durch eckige Klammern gekennzeichnete) Gliederung in sieben Gruppen; letztere sind für das Musikgefühl deutlich als einzelne, wiewohl gut verbundene Abteilungen der kleinen Melodie empfindbar. Wir bemerken anderseits, daß, nachdem die drei ersten Gruppen sich fließend aneinandergereiht haben, die dritte einen Halt und entschiedenen Schluß macht. Es endet also an diesem Punkte ein gesonderter und in sich gerundeter Abschnitt, ein Teil-Ganzes. Ein solches wird ein „*Satz*" genannt, welche Bezeichnung einem sehr zutreffenden Vergleiche der musikalischen Gliederung mit der Gedankengruppierung in der Sprache entnommen ist. In der That haben wir am Ende eines musikalischen Satzes die Empfindung, daß ein Musikgedanke hier abschließt. Ist der Schluß so entschieden wie in obigem Beispiel, so gleicht er dem sprachlichen Satzabschluß mit dem Punkt; die „Gruppen" innerhalb des Satzes erscheinen wie durch Kommata getrennte Glieder desselben. — Die zweite Abteilung des obigen Liedes, aus vier Gruppen zusammengesetzt, läuft ebenfalls — was sich am Ende eines Musikstückes von selbst versteht — in einen bestimmten „Schluß" aus, sie bildet gleichfalls einen „Satz"; und da nun die zwei Sätze des Stückchens sich als gleichwertige und zusammengehörige Hälften darstellen, so wird der erste „*Vordersatz*", der zweite „*Nachsatz*" genannt.

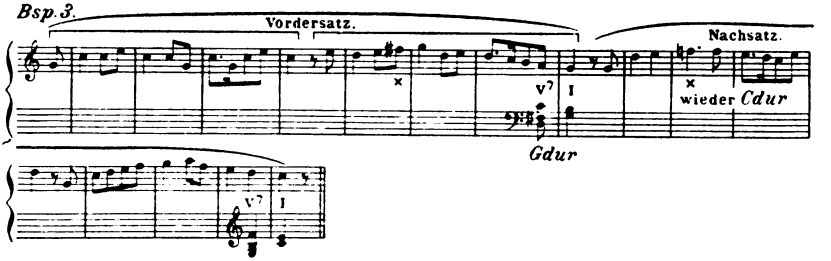
Vorder- und Nachsatz haben in obigem Beispiel beiderseits feste Abschlüsse, so daß sie sich wesentlich als *getrennte* Glieder des Ganzen kundgeben. Es wird aber häufig umgekehrt die *Zusammengehörigkeit* der beiden Sätze vorwiegend ausgeprägt, wie in folgendem Liedchen („Ueb' immer Treu' und Redlichkeit"):



Hier wird der Vordersatz mit zwei Accorden beschlossen, welche die Umkehrung der uns bekannten Schlußformel darstellen: Tonika-Dominante,

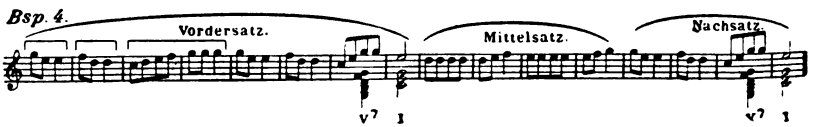
anstatt Dominante-Tonika. Diese Wendung macht den Eindruck eines *vorläufigen Schlusses* oder Haltes, auf welchen später ein endgültiger Schluß erwartet wird, und entspricht etwa dem Semikolon im sprachlichen Satzbau. Sie wird, mit ebenfalls gut gewählter Bezeichnung, „*Halbschluß*“ genannt.

Ein schärferer *Gegensatz* wiederum zwischen Vorder- und Nachsatz wird erreicht, wenn der erstere, anstatt durch Halbschluß in den Dominantenaccord zu münden, in die *Dominantentonart* übergeht. Dies geschieht z. B. in folgendem Volkslied („Hinaus in die Ferne“):



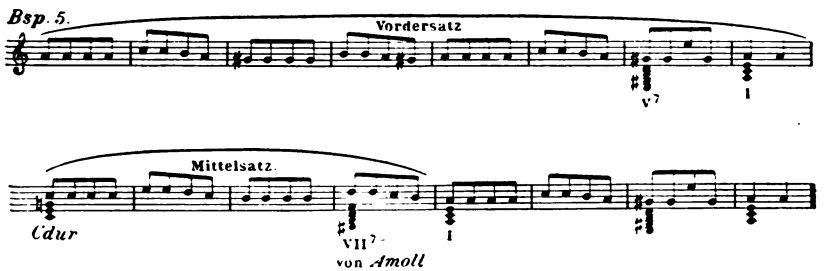
Hier kündigt sich das Hinausstreben nach der Dominantentonart (G dur) bereits im fünften Takt durch fis an und vollzieht sich mit Entschiedenheit im siebenten und achten Takt, woselbst der Vordersatz schließt. Da sich dieser somit von der Grundlage des Stückes, der C dur-Tonart, entfernt hat, so liegt es dem Nachsatz ob, die Entfremdung wieder aufzuheben. Wir finden daher bereits im zehnten Takt durch Rückwandlung des fis in f das C dur wiederhergestellt. —

Bei der bloßen Gegenüberstellung zweier Sätzchen verbleibt es jedoch, selbst in so kleinen Gebilden, nicht immer, sondern oft fügt sich zwischen Vorder- und Nachsatz ein „*Mittelsatz*“ ein. In solchem dreiteiligen Bau hat aber der Nachsatz eine ganz andere Bedeutung als bisher. Er hat dann die Bestimmung, den *Inhalt des Vordersatzes noch einmal* zu bringen, und der Mittelsatz schiebt sich zwischen diese zwei *identischen* Sätze als ein Satz mit *anderem* Inhalt ein. Hierdurch entwickelt sich das Ganze zu der so vollkommenen Form des *Kreislaufes*: der im Vordersatz vorgebrachte Inhalt erscheint als der *wesentliche*, derjenige des Mittelsatzes nur als *Abschweifung*, nach welcher der wesentliche Inhalt im Nachsatz wiederkehrt und so seine Wirkung von neuem und endgültig ausübt. — Man betrachte folgendes sehr einfache Volksliedchen („Fahret hin, fahret hin“):



Der Nachſatz bringt, wie man ſieht, den Inhalt des Vorderſatzes zurück, wenn auch auf die Hälfte verkürzt. An dem kleinen Mittelſatz bemerken wir, daß er nicht in einem Schluſſe endigt, ſondern in den Nachſatz übergeht. Dies pflegt überall zu geſchehen, da es dem Weſen des Mittelſatzes entſpricht. Derſelbe ſoll ſich zwiſchen Vorder- und Nachſatz ebenſowohl als trennendes wie als verbindendes Element einfügen: trennendes Element iſt er an ſeinem Anfang, indem er ſich nach dem Vorderſatz als ein abgeſondertes Neues hinſtellt, verbindendes aber bei ſeinem Ausgang, indem er nach der Abſchweifung den verlaſſenen erſten Tongedanken wieder aufſucht, in ihn überleitet.

Im Beiſpiel Nr. 3 finden wir eine Wendung in die Tonart der Dominante, d. i. — wie wir aus unſeren früheren Betrachtungen wiſſen — in die wichtigſte und nächſtſtehende aller auswärtigen Tonarten. Auf S. 79 iſt aber auseinandergeſetzt worden, daß im Mollgeſchlecht die nächſtſtehende fremde Tonart nicht die Dominanten-, ſondern die parallele Durtonart iſt. Dementſprechend ſehen wir in folgendem Beiſpiel (ruſſiſches Volkslied: „Schöne Minka, ich muß ſcheiden"), welches in A moll ſteht, die Ausweichung aus der Tonart nach C dur gerichtet.

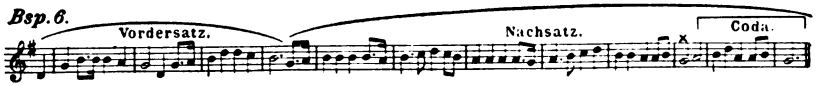


Die fremde Tonart tritt hier nicht, wie im Beiſpiel 3, ſchon am Ende des Vorderſatzes, ſondern mit dem Beginn des Mittelſatzes auf, was beim dreiteiligen Bau faſt immer, und aus zutreffendem Grunde, geſchieht. Denn wo ein Mittelſatz vorhanden iſt, iſt er der Träger des Neuen, Abweichenden, und iſt daher in ihm, falls ein Wechſel der Tonarten ſtattfinden ſoll, die richtige Stelle dafür. — Das Einfließen des Mittelſatzes in den Nachſatz ſehen wir hier noch entſchiedener herausgebildet als im Beiſpiel 4; nicht nur ſchließt ſich der Gang der Melodie in Takt 12 aufs engſte dem Anfang des Nachſatzes an, ſondern auch die Harmonie macht eine überleitende Rückwendung aus der fremden C dur- in die heimiſche A moll-Tonart.

— Mit den zwei oder drei Sätzen, zu welchen ſich, wie wir geſehen, die Melodie aus naturgeſetzlichem Drange entfaltet, iſt die weſentliche Formation eines ſolchen Stückchens beſchloſſen. Es können aber noch zufällige Erweiterungen hinzutreten, und zwar iſt eine doppelte Art der Erweiterung möglich, eine innere und eine äußere. Die erſte beſteht

in einem Zusatz am Ende des Stückes, dem sogenannten „Anhang“ oder der „Coda“, wie sie folgendes Beispiel zeigt („Ich hatt' einen Kameraden“):

Bsp. 6.

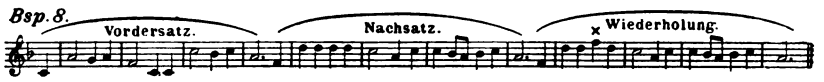


Hier ist beim g des drittletzten Taktes bereits der Schluß gewonnen, es wird aber eine zweite Schlußwendung hinzugefügt. — Die andere, äußere Art der Erweiterung wird durch Wiederholung eines oder mehrerer Sätze herbeigeführt. In folgendem Lied („Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus“) betrifft sie den Vordersatz:

Bsp. 7.

In dem kleinen Vaterlandslied „Ich hab' mich ergeben“ finden wir die Wiederholung des Nachsatzes:

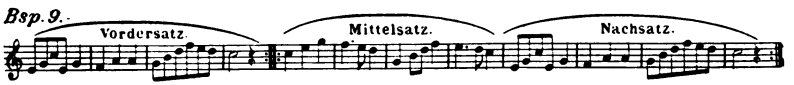
Bsp. 8.



Die Wiederholungen können den betreffenden Satz völlig genau wiederbringen, sie können auch, um einen neuen Reiz zu erzielen, eine kleine Veränderung (wie beim obigen Zeichen) vornehmen.

Ein Mittelsatz wird, da er kein für sich abgeschlossener Teil ist, niemals allein, sondern stets in Gemeinschaft mit dem Nachsatz als eine zusammenhängende Partie wiederholt. Meist erfährt in solchem Fall auch der Vordersatz eine Wiederholung, so daß das Ganze in zwei, doppelt vorgetragene Hälften zerfällt. Das Liedchen „Drunten im Unterwald“ giebt ein einfaches Beispiel:

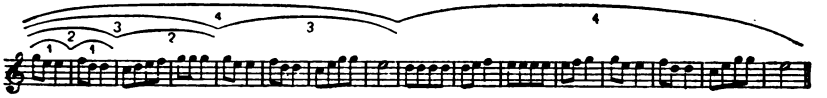
Bsp. 9.



— Alle diese Satzwiederholungen finden ihre Rechtfertigung in dem Prinzipe der Symmetrie. Es werden hier überall symmetrische Gebilde geschaffen, Satz und Wiederholung bilden die einander entsprechenden Hälften eines vergrößerten Satzes.

Wir fassen jetzt, nachdem wir die Gestaltung der Melodie zu Sätzen beobachtet haben, die Formen innerhalb der Sätze von neuem und genauer ins Auge, d. i. wir prüfen die Gruppen und Gruppen-Zusammenstellungen in bezug auf ihre rhythmische Beschaffenheit.

Auch hier ist der leitende Grundsatz die Symmetrie, speciell die *rhythmische Symmetrie*. Diese fordert überall Zusammensetzung aus zwei gleichwertigen Rhythmen, aus *zwei Zeitteilen von gleicher Länge*. Wir sehen daher die Gruppen schon in sich selbst aus gleichen Zeithälften zusammengesetzt: aus 2 Takten (vergl. unser obiges Beispiel 1), oder aus 2 halben Takten (s. die Anfangsgruppen in Beispiel 4), oder aus 4 d. i. 2 × 2 Takten (Beispiel 3). Ebenso geschieht die *Aneinanderreihung* der Gruppen in symmetrischer Weise: es verbinden sich je 2 Gruppen gleicher Länge zu einem größeren Abschnitt, *diesem* stellt sich ebenso ein Abschnitt von gleicher Länge als Ergänzung gegenüber u. s. f., so daß der Satzbau sich nach und nach zu aufsteigenden Gliederungen von 2, 4, 8, 16 Takten u. s. w. entwickelt. Man beobachte dies an dem hier noch einmal hergestellten Beispiel 4,



wo wir 4 übereinandergebaute rhythmische Ordnungen, nach den angegebenen Zahlen: 2 Takte, 4 Takte u. s. w. vorfinden.

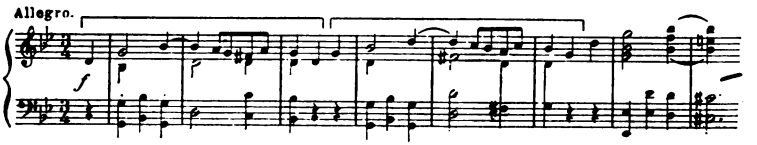
Jedoch ist die Symmetrie, wie alle obersten Grundsätze in der Musik (und in der Kunst überhaupt), wohl ein *herrschendes*, aber kein *ausschließliches* Prinzip, sie hat sich daher mit den anderen Lebens- und Schönheitsprinzipien in Kompromiß zu setzen, vor allem mit demjenigen des *Wechsels*, der *Mannigfaltigkeit*. Dasselbe veranlaßt, daß die rhythmische Symmetrie oft und in vielfältiger Weise durchbrochen wird, nur muß sie sich im großen Ganzen als ein Hauptgesetz zur Geltung bringen. Wenn wir einige der obigen Beispiele in dieser Hinsicht betrachten, werden wir schon in diesen Musikschöpfungen kleinsten Umfangs die anziehende und belebende Mischung von Symmetrie und Dissymmetrie vorfinden.

In Beispiel 1 sind sämtliche Gruppen aus je 2 Takten, also symmetrisch gebaut, ebenso ist das Verhältnis der ersten Gruppe zur zweiten ein symmetrisches, beide zusammen bilden eine Periode von 2 × 2 Takten; hingegen erhält diese Viertakt-Periode keine symmetrische Ergänzung, sondern es folgt nur *eine* Gruppe von der Länge zweier Takte. Der Nachsatz aber ist von vollkommener Symmetrie, er bildet eine 8-taktige Periode, die sich deutlich in 2 × 4 Takte gliedert.

Beispiel 2 ist als Ganzes symmetrisch, es enthält sowohl im Vordersatz wie im Nachsatz je 4 Takte; dagegen zeigt die Gruppenbildung eine wirksame Verschiedenheit in den beiden Sätzchen. Der Vordersatz zerfällt in 2 Gruppen, der Nachsatz stellt nur eine einzige Gruppe von 4 Takten dar: bei dem durch ein Kreuzchen bezeichneten Ton scheint es zwar einen Augenblick, als wollte wiederum eine 2-taktige Gruppe sich schließen, aber dies geschieht nicht, sondern das punktierte g bildet nur einen kurzen Halt, aus dem unmittelbar eine Fortsetzung der Melodie hervorfließt.

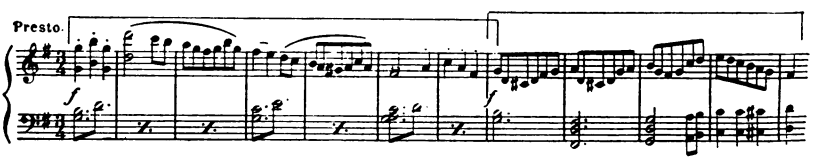
Natürlich steigert sich das Erfordernis rhythmischen Wechsels in der Gliederung bei ausgedehnteren Musikstücken. Hier wird durch Zusammenstellung kleinerer Gruppen und Abteilungen mit größeren, durch Folge von symmetrischen und dissymmetrischen Sätzen, durch gelegentliches Auftreten von Perioden-Hälften, denen keine Ergänzung folgt u. a. dergl., oft die größte und lebensvollste Mannigfaltigkeit erzeugt.

In größeren Tonwerken begegnen wir auch mitunter irregulären Gruppen oder Sätzen von 3, 5, 7 Takten, welche gleichwohl das rhythmische Gefühl nicht verletzen, weil sie keine Mißbildungen, sondern wohlmotivierte Ausnahmen, nämlich nur *Ausdehnungen* oder *Zusammenziehungen* von ursprünglich *regulär* gedachten Gliedern sind. So beginnt Mozart das Menuett seiner G moll-Symphonie mit 3-taktigen Gruppen:



Man fühlt, daß diese Gruppenbildung durch eine Stimmung der Eile, des ungestümen Vorwärtsdrängens eingegeben ist, welche sich nicht Zeit läßt, die Schlußpunkte zur Viertaktigkeit abzurunden, sondern energisch sofort die neue Gruppe ergreift.

Eine eigentümliche, häufige und wirkungsvolle rhythmische Verkürzung sei noch erwähnt und durch ein Beispiel veranschaulicht (Anfang der G dur-Sonate op. 79 von Beethoven):



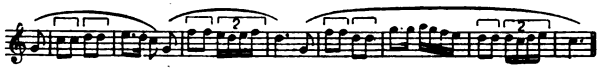
Sobald hier der erste Satz regulär im 8. Takte schließt, beginnt im *selben Moment* ein neuer Satz, der Endpunkt des einen und der Anfangspunkt des andern werden miteinander verschmolzen. Es entsteht so eine Rückung im rhythmischen Gefühl, dasselbe wird in dem Augenblicke, wo es Ruhe erwartet, hinübergeworfen in neues Fortstreben, es überspringt einen Takt. Der Fortgang von Satz zu Satz gewinnt hierdurch eine außerordentliche Lebendigkeit.

Motiv. Thema.

Unsere bisherigen Erörterungen hatten die Ausbreitung der Melodie zu Gruppen und Sätzen d. i. ihre *formale* Gliederung zum Gegenstande. Wir haben nunmehr unseren Blick auf ihre *inhaltliche* Gestaltung und

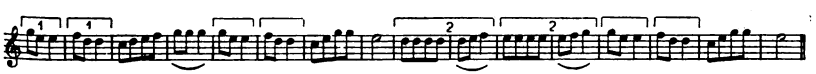
Gliederung zu lenken, und hier treffen wir auf ein neues, sehr bedeutsames Moment, auf das „Motiv".

Wenn wir den tonischen Inhalt der kleinen obigen Beispiele (Nr. 1—9) betrachten, so finden wir, daß er keineswegs in der Aneinanderreihung von immer neuen Melodiewendungen besteht; vielmehr bemerken wir, daß überall gewisse *kleine Tonfiguren* sich mehrfach *wiederholen*, und zwar entweder unverändert, oder mit einer größeren oder geringeren *Umgestaltung*. Ziehen wir noch einmal unser Beispiel 2 zur Beobachtung heran.



(Die Gruppen sind hier durch Bogen, die in Rede stehenden kleinen Figuren durch eckige Klammern bezeichnet.) Wir sehen, daß die erste Figur sofort zweimal hintereinander, das zweite Mal eine Tonstufe höher auftritt, daß sie im dritten Takt wiedererscheint und zwar nur *einmal*, wieder auf einer anderen Tonhöhe, und sich mit der Figur 2 vereinigt; im fünften Takt findet sie sich wiederum zweimal, hier eine Terz abwärts schreitend, und im vorletzten Takt geht sie dieselbe Verbindung wie im dritten Takte ein, besetzt aber andere Tonhöhen als dort. Eine aufmerksame Analyse dieser so kurzen und einfachen Melodie offenbart uns also eine überraschend reichhaltige und abwechselungsvolle Verwendung der kleinen Figur.

Jedes andere unsrer Beispiele würde ein ähnliches Resultat aufweisen; verfolgen wir die inhaltliche Entwickelung nur noch an einem derselben, dem bereits nach mehreren Richtungen betrachteten Liedchen Nr. 4.



Die Anfangsfigur wiederholt sich sofort, einen Ton tiefer, und diese Gestaltung kehrt sowohl in der zweiten Hälfte des Vordersatzes (5. Takt) als auch im Nachsatz wieder. Im Mittelsatz tritt eine Figur von zweitaktiger Ausdehnung auf, welche sich, im Gegensatz zur ersten Figur, um einen Tonschritt *aufwärts* wiederholt. Wir bemerken ferner, daß mehrere Takte (durch Bogen unterhalb der Noten bezeichnet) der Figur 1 zwar nicht gleich, aber doch sehr ähnlich sind. — Also auch hier sehen wir den Inhalt des Stückchens wesentlich durch Verwendung weniger kleiner Tongestalten gewonnen.

Solch eine kleine Tonfigur, welche den Ausgangspunkt zu Wiederholungen und Neubildungen giebt, wird bekanntlich „*Motiv*" genannt, und ihr wiederholtes Auftreten pflegt man als „Durchführung", „Durcharbeitung", „Verarbeitung" des Motivs zu bezeichnen.

Alle Musik weist Entwickelung aus Motiven auf. Dieselben bilden das Moment der *Einheit* in der fortlaufenden Gestaltung des Musikstückes. Wie es kein logisches Denken giebt, das sich nicht, wenigstens streckenweise, auf *einen* Grundgedanken, eine Kernvorstellung konzentriere, so giebt es

auch kein naturgemäßes Fühlen ohne ein, mindestens eine Zeitlang andauerndes, gesammeltes Interesse für ein Grundmoment des Fühlens, welches den Keim bildet, aus dem die einzelnen Phasen der Gefühlsentwickelung hervorgehen. Der tonische Ausdruck für dieses festgehaltene Gefühlsmoment ist das Motiv, eine das Tonstück durchziehende Hauptgestalt. — Je gesammelter die angeschlagene Stimmung ist, desto häufiger wird das Motiv erscheinen, desto vollzähliger werden die einzelnen Entwickelungen sich von ihm ableiten. Vor allem ist dies in tief ernsten Stimmungen der Fall, da hier das Interesse des Gemütes mit ganzer Energie nach einer einzigen bestimmten Richtung gelenkt ist. Wir sahen daher in unserer Analyse der Cmoll-Symphonie den ersten Satz dieses Werkes fast Takt für Takt aus jenem einzigen Motiv hervorwachsen, welches den großartigen Anfang des Stückes bildet. Jedoch auch fröhliche Stimmungen zeigen unter Umständen eine starke Konzentration auf ein oder einige Motive. Es giebt einerseits eine schweifende Fröhlichkeit, welche, ohne anhaltendes Interesse am Einzelnen, von einem Gegenstande zum anderen hüpft, anderseits aber eine zusammengefaßte, eine, so zu sagen, arbeitsam aufgelegte Fröhlichkeit, diejenige, welche sich im Leben durch das Spiel kundgiebt, wo wir einen, obwohl nur zum Vergnügen ergriffenen Gegenstand ernst nehmen, und gerade an dem logischen und konsequenten Durchführen dieses Gegenstandes unsere Lust haben. Daher finden wir bei Haydn, dem unübertrefflichen Darsteller lebensfreudiger Empfindungen, in seinen Allegro-Sätzen eine so erstaunlich reiche, konzentrierte und interessante Motivbearbeitung. Die hier waltende Lust am Festhalten bei stetem Neubilden, an der Unerschöpflichkeit des letzteren, an dem überraschenden Wiederhervortreten des Lieblingsgedankens nach kurzem Fallenlassen, verleiht, im Bunde mit dem sonnigen Empfindungsgehalt der Töne an sich, diesen Sätzen eine unvergleichliche Frische. — Wir nannten eine Art der Stimmung, welche zu stark motivischer Gestaltung hindrängt, soeben eine „arbeitsam“ aufgelegte; den Gegensatz hierzu bilden jene Stimmungen, welche man als „schwärmerische“ bezeichnen kann; man kann diese beiden Arten von Gemütsverfassung auch als „aktive“ und „passive“ einander gegenüberstellen. Wo Arbeitslust, Drang nach Thätigkeit herrscht, da wird (gleichviel ob im Ernst oder Spiel) ein Gegenstand, ein Zweck, als Einheitspunkt der Thätigkeit ergriffen. Wo sich die Seele aber nicht in thätige Bewegung setzt, sondern genießend oder erduldend verhält, wo also nicht sie selbst wollend bestimmt, sondern die Eindrücke über sich kommen, sich von ihnen führen und tragen läßt, da wird das musikalische Abbild eine weit lockerere motivische Einheit, als Ausdruck gelöster, wenig zusammengefaßter Stimmung aufweisen. Gänzlich fehlen kann das Walten der Motive auch hier keineswegs, weil das oben erwähnte Naturgesetz ein Empfindungsleben ganz ohne Einheit ausschließt, aber die Herrschaft eines auftauchenden Motivs pflegt sich hier nur auf je eine Partie des Stückes, meist auf einen einzigen Satz* zu erstrecken, nach welchem

* „Satz“ hier in dem Sinne zu nehmen, in welchem dieses Wort in den obigen theoretischen Erörterungen vorkommt: als kleines in sich abgerundetes Glied

der folgende Satz ein neues Motiv ergreift und durchführt. Wir verweisen als auf eins der schönsten und zugleich typischsten Beispiele dieser Gattung auf das herrliche Larghetto der D dur-Symphonie von Beethoven, wo bis zur Mitte des Stückes in jedem der vielen aneinandergereihten Sätze ein neues Motiv auftritt, welches dann aber den einen Satz auch entschieden beherrscht. — Den geringsten Grad motivischer Einheit pflegen jene als „Phantasien" betitelten Tonwerke zu haben, in welchen eine bis zu extremem Grade gelöste Gefühlsweise oder ein Umhergeworfenwerden der Seele von zusammenströmenden, sich widersprechenden Gefühlsmomenten zum Ausdruck gelangt. Aber selbst hier werden wenigstens die Phrasen oder Gruppen in sich motivische Bildung zeigen müssen, wenn nicht der Eindruck völliger Zerfahrenheit, eines geradezu pathologischen Seelenzustandes sich ergeben soll. — Denjenigen Stimmungen, welche man vorzugsweise „lyrische" zu nennen pflegt, ist ein ungebundenes Schweifen („Schwärmen") auf der einen Seite, zugleich aber auch ein gewisses gesammeltes Beharren in einem Grundelemente der Stimmung eigen. Der musikalische Ausdruck für dieses Verhältnis besteht darin, daß die Melodie wechselvoll, wenig oder gar nicht motivisch verläuft, hingegen das Motivische sich auf die *Begleitung* überträgt: die Durchführung einer *gleichartigen Figuration* daselbst (s. S. 85), zugleich mit einem ununterbrochenen Fluß der Bewegung, erzeugt hier ein in jedem Augenblick wirksames Element der Einheit. Diese Formation finden wir daher ungemein häufig in Liedern, Arien und lyrisch gearteten Instrumentalstücken: den Nocturnes, „Liedern ohne Worte" und verwandten Gattungen.

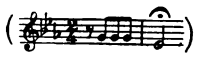
Wir haben uns nunmehr zu fragen, worin die *Umwandlung* eines Motivs bestehe, worin sie bestehen müsse, um das Motiv gleichzeitig als dasselbe, alte, und als etwas Neues erscheinen zu lassen. Offenbar werden gewisse Bestandteile des Motivs festzuhalten, andere zu modifizieren sein. — Durch unzählige in den Tonwerken vorliegende Fälle werden wir belehrt, daß es stets zwei bestimmte Eigenschaften eines Motivs sind, welche sich als die festen, unveräußerlichen Elemente desselben geltend machen: einerseits seine *rhythmische Formation*, anderseits die *Linie*, welche seine Töne beschreiben. Der Grund ist darin zu finden, daß diese beiden Momente die *Gestalt*, das *Gepräge* des Motivs ausmachen, daher seine *wesentlichen, charakteristischen Züge* enthalten. Demgegenüber dürfen die Töne selbst d. i. die *Tonhöhen* wechseln, und sie sollen wechseln, um jene allgemeinen und gleichen Charakterzüge in immer neuen speciellen Erscheinungen vorzuführen. Von den beiden festen Bestandteilen ist am wenigsten antastbar die rhythmische Gestalt. Sie ist gleichsam das Knochengerüst des Motivs, sein innerer Bau, dessen Veränderung eine totale Umwandlung des Motivs, die Auflösung seiner Wesenheit zur Folge haben

---

eines musikalischen Ganzen. — Es ist ein Mangel der musikalischen Namengebung, daß sie mit „Satz" ebensowohl sehr große wie sehr kleine Teilganze, mitunter sogar das vollständige Musikstück bezeichnet.

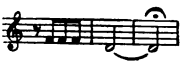
würde. Die Tonlinie, als die mehr äußere, sinnliche Formation, darf eher einer geringeren oder größeren Abänderung unterzogen werden.

Zum Erweise und zur Veranschaulichung wollen wir das uns von der Analyse her wohlbekannte erste Motiv der Beethoven'schen C moll-Symphonie und einige seiner Entwickelungsphasen betrachten. Die

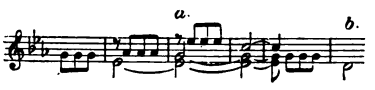


rhythmische Gestalt desselben läßt sich (wie bei jedem Motiv) einfach durch Darstellung der Zeitwerte ohne Tonhöhen fixieren:

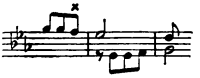
Seine tonische Gestalt besteht in dem Schreiten auf gleicher Tonhöhe durch die 3 ersten Töne (also gleichsam in einer geraden Linie) und dem Terzensprung abwärts beim Schlußton (also gleichsam in einem nach unten gerichteten Winkel). Gleich die erste Wiederholung des Motivs, im 3. bis 5. Takt,



bestätigt die eben dargelegten Hauptgesetze: sämtliche Eigenheiten der rhythmischen und tonischen Gestalt sind beibehalten (abgesehen von der unwesentlichen Verlängerung der Fermate), die Tonhöhen aber sind verändert. Die nächsten Wiederholungen zeigen die Tonlinie ihrer Form nach unverändert, hingegen das Maß in dieser Form, nämlich die Größe des Tonschrittes am Ende, variabel behandelt:

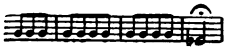


Bei a. sehen wir die ursprüngliche Terz zur Sekunde zusammengezogen, bei b. zur Quarte erweitert. — Eine kleine Abweichung auch in der Form der Linie weist bereits die folgende Gestaltung auf:



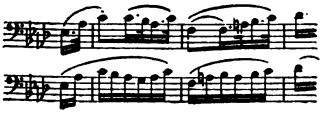
Hier ist von den 3 gleichen Tonhöhen die letzte um einen Schritt vertieft, wodurch der Sprung in den Schlußton zu einem stufenweisen Gang umgewandelt und so die Form erweicht, die Ecke in derselben abgeschliffen wird. Die Unterstimme in dieser Stelle (2. Takt) bietet wiederum eine neue Erscheinung, sie zeigt uns, daß auch die Richtung der Tonlinie der Veränderung unterliegen kann: diese Unterstimme bildet die genaue Umkehrung derjenigen Tonlinie, welche die Oberstimme soeben gebracht hat. — So viele Veränderungen aber auch das Motiv schon in diesen wenigen Fällen erfahren hat, so sehen wir doch hierbei die rhythmische Gestalt überall streng festgehalten. Dieses Verhältnis waltet den ganzen Satz hindurch, und nur solche Umwandlungen werden hier und da, als seltene Ausnahmen, am Rhythmus vorgenommen, welche lediglich die Quantität ändern, ohne die Qualität zu berühren, d. i. welche die Zahl der rhythmischen Teile vermehren oder vermindern, aber die Art der rhythmischen Zusammensetzung nicht antasten; diese beiden Modifikationen sind: „Verkürzung" des Motivs, z. B.

(53. Takt nach dem Wiederholungszeichen), wo das erste der drei Auftakt-Achtel wegfällt, und „Erweiterung" des Motivs, beispielsweise



(27. Takt vor dem Schluß), wo die Zahl der rhythmischen Schläge sich über das Dreifache vermehrt.

Gänzlich verschieden von solchem „Durchführen" eines Motivs ist jene Art der Veränderung desselben, welche man ein Motiv „variieren" nennt. Ein Beispiel von letzterem biete uns dieselbe Symphonie im 2. Satz, dessen Anfangsgedanke

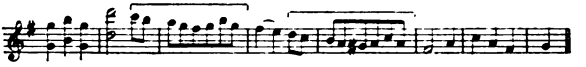


in folgender Form wiederkehrt:

Der völlige Gegensatz dieser Umwandlungsweise gegen die obige liegt auf der Hand. Dort wird der Rhythmus, als die innerste Natur des Motivs, gewahrt, die Tonhöhen hingegen wechseln; hier wird gerade der Rhythmus verwandelt, während die Töne festgehalten werden. Sahen wir daher oben in der „Durchführung" eines Motivs die Darstellung der wesentlichsten Charakterzüge desselben in stets wechselnden Erscheinungen, so haben wir die „Variierung" eines Motivs, umgekehrt, als Aenderung seines innerlichsten Charakters bei Festhaltung der übrigen Züge zu bezeichnen. Es folgt hieraus, daß die eigentliche Motiventwickelung nur die Durchführung, welche den Kern des Motivs als das Eine und Gleiche bewahrt, sein kann, und daß ihr die viel bedeutendere Rolle gegenüber der Variierung zufallen muß. Die Thatsachen bestätigen dies; die weit überwiegende Zahl von Musiksätzen ist auf Durchführung gegründet, und die Variierung erscheint in ihnen, wenn überhaupt, nur vorübergehend. — Hingegen ist die Variierung doch eine eigene Art der Modifikation von ebenfalls grundsätzlicher und wichtiger Bedeutung, schon dadurch, daß sie den ergänzenden Gegensatz zur Durchführung bildet. Sie bemächtigt sich daher gelegentlich ganzer Musiksätze als Haupttendenz („Variationen"), wobei dann die Durchführung nur eine Nebenrolle spielt; ja es werden, wie bekannt, vollständige, geschlossene Tonwerke auf diesem Prinzip gegründet. Ueber Sinn und Charakter der „Variationen" uns Aufschluß zu verschaffen, möge jedoch demjenigen Abschnitte vorbehalten bleiben, welcher die größeren sogenannten „Formen" (Sonate, Rondo u. s. w.) behandelt. —

— Ueber den Unterschied von „Motiv" und „Thema", welche beiden Begriffe in Dilettantenkreisen mitunter verwechselt oder miteinander vermischt werden, sei hier ein Wort angefügt. Unter „Thema" ist der musikalische Hauptgedanke eines größeren Tonstückes (gewöhnlich derjenige, mit dem das Stück beginnt) zu verstehen, und zwar dieser Hauptgedanke in seiner vollen Entfaltung zu einem Satze; wogegen „Motiv", wie oben besprochen, nur eine kurze Tonfigur bedeutet. Die Verwechselung schreibt sich daher, daß beide Begriffe musikalische Hauptmomente bezeichnen. „Thema" aber ist der Haupt-Satz, in welchem sich die Grundstimmung des Stückes ausspricht, „Motiv" nur gleichsam ein Haupt-Wort aus diesem oder irgend einem anderen Satze. So ist in dem S. 92 angeführten Anfang der Beethovenschen G dur-Sonate op. 79 der erste ganze

Satz das Thema des Stückes; innerhalb dieses Themas aber tritt bereits ein „Motiv“ mit einmaliger Wiederholung hervor:



Wir haben in den Aphorismen auf S. 35—37 auseinandergesetzt, daß die Entwickelung eines Musikstückes einem echten Künstler nicht durch den suchenden Verstand, sondern durch die empfindende Phantasie eingegeben wird, daß sie das Werk der Intuition und Inspiration, nicht der Reflexion ist, und letztere nur bei der Ausführung der gefundenen Ideen mitwirkt. Diese Bemerkungen bezogen sich dort zuvörderst auf den innerlichsten Gehalt der Musik, auf die Gefühlsentwickelungen, die sich in den Tonwerken abspiegeln. Da aber in der Musik Inneres und Aeußeres auf das innigste zusammenhängen, da das Aeußere eben lediglich Abspiegelung, Offenbarmachung des Inneren ist, so gilt das dort Gesagte in vollem Sinne auch für die hier besprochene Tongestaltung, für die Verwendung und Umwandlung der „Motive.“ Sie ist ebenfalls nicht Ergebnis bewußter und kühler Berechnung, sie wird aus der Empfindung geboren. Haben wir doch gesehen, daß das Walten der Motive unmittelbarer Ausdruck einer Eigenschaft des Gefühles ist, nämlich des Haftens an einem Einheitspunkt bei allem Wechsel der Gefühlsbewegung im Einzelnen. Mithin ist es eben das Gefühl, das den Komponisten zum Ergreifen, Festhalten und Neuwenden eines Motivs hindrängt. Um sich dies lebhaft zu vergegenwärtigen, empfehlen wir dem Leser einen Rückblick auf die Analyse der C moll-Symphonie, wo sich allüberall Gefühlsentwickelung und Motivgestaltung als untrennbare Einheit zeigen, die letztere sich stets als Folge der ersteren ergiebt.

Nachdem wir in Obigem die formalen und inhaltlichen Eigenschaften einer „Melodie“ dargelegt haben, ist nunmehr hinzuzufügen, daß das für die kleinen Musikstücke hier Gefundene zugleich für alle Musik, bis zu den größten und kompliziertesten Tonwerken hin (mit einigen Ausnahmen für die Werke kontrapunktischen Stils) seine Geltung hat. Dies hat sich teilweise bereits aus unseren Ausführungen ergeben, in denen wir mehrfach auf die großen Gattungen der Sonate und Symphonie hinüberzugreifen hatten. Die im Vorstehenden entwickelten Gesetze des Gruppenbaues und der Motivbehandlung sind durchgängige für die ganze Musik. Ebenso haben die obigen Gesetze des Satzbaues (die sogenannten „Formgesetze“) allgemeine und umfassendste Wirksamkeit, jedoch in etwas anderem Sinne: für die größeren Musikgattungen bilden sie nur die Grundzüge der Konstruktion. Es bleibt nämlich die Gliederung in zwei als Vorder- und Nachsatz, oder in drei als Vorder-, Mittel- und Nachsatz sich verhaltende Abteilungen in allen Fällen bestehen, diese Gliederung wird aber in den größeren Musik-

formen auf mannigfache Weise bereichert. Teils ist die Bereicherung eine innere, indem innerhalb jener Grundzüge weitere Gliederungen angebracht werden (sogen. Sonatenform), teils eine äußere, indem mehrere einfache, 2- oder 3-sätzig gebaute Stücke sich als Teilganze zu einem größeren Ganzen aneinanderreihen (Scherzo-, Variationen-, Rondoform). Die Betrachtung dieser reicher entwickelten Formen wird die Aufgabe eines späteren Abschnittes sein, der hierdurch zu einem der wichtigsten der Aesthetik werden wird. Dort wird auch die Begründung der Formgesetze tiefer gefaßt werden können als in vorliegendem Kapitel. Unsere kurzen bezüglichen Bemerkungen werden zwar den denkenden Leser bereits überzeugt haben, daß die Formgesetze innerlich-motivierte, daß sie Naturgesetze der Musik sind, und der specielle Grund jedes einzelnen Gesetzes wird zu ziemlich deutlicher Erkenntnis gekommen sein. An jener späteren Stelle aber wird das Formprinzip mehr im ganzen überschaut und so gründlicher gerechtfertigt werden können. Dies erscheint um so notwendiger, als in der Gegenwart eine Anzahl keineswegs nur kleiner, sondern auch bedeutender Geister, denen aber das Gefühl für naturgesetzliche Formung in der Musik mangelt, gegen alles Formgesetz Protest erheben. Sie erblicken in demselben nichts als einen unberechtigten „Zwang" — sie sind die Anarchisten der Tonkunst, die gleich denen der Politik gesetzliche Ordnung und Tyrannei nicht auseinanderzuhalten wissen.

Figur, Passage, Verzierung.

Mit dem Worte „Melodie" verknüpft der Sprachgebrauch einen ziemlich engen Begriff, er versteht darunter nur die langsame oder doch verhältnismäßig ruhige Melodie. Dies geschieht nicht ohne guten Grund, denn nur in der ruhigeren Melodie kommt das eigentlich „melodische" Element, d. i. die Wirkung der Töne und Tonfolgen an sich, zu vollerer und vorwiegender Geltung, während bei schnellen Tonfolgen die Hauptwirkung auf andere Faktoren übergeht. Der theoretische Begriff der „Melodie" aber ist weiter zu fassen, er hat alle Gattungen derselben zu umschließen; wir definierten ihn als „Tonfolge in der Hauptstimme", allgemein und ohne Einschränkung, mithin umfaßt er auch die schnelleren bis zu den schnellsten Tonfolgen: die Figuren, Passagen und Verzierungen.

Sobald die Bewegung in der Melodie eine einigermaßen geschwinde ist, pflegt die Ton-Zeichnung und der Rhythmus, neben den Tönen selbst, zu eindringlicherer Wirkung zu gelangen; alsdann bezeichnet man die einzelnen Partikel der Melodie als „Figuren", weil hier eben das Plastische, die Gestalt in den Vordergrund tritt. Wir begegneten dem Begriff der Figur bereits bei der „Begleitung" der Melodie, wo wir sie als gleichmäßig durchgeführte Tongestalt eine wichtige Rolle spielen sahen. — Je größer die Geschwindigkeit wird, desto entschiedener bildet sich das Wesen der „Figur" heraus, desto mehr werden die Elemente der Gestalt die vorwiegend wirksamen und die rein tonische Wirkung die geringere.

Tritt große Schnelligkeit ein, so entsteht der „Lauf", die „Passage".

Dieselbe kann eine einzige Figur sein, oder sich aus mehreren, gleichartigen oder verschiedenen Figuren zusammensetzen. In der Passage geht die Hauptwirkung von der Lebhaftigkeit der Tonbewegung aus, aber daneben gelangt zu starker Wirkung auch die Ton-Zeichnung, welche sich hier, durch die rasche Folge der Töne, deutlicher ausprägt, als es in gemäßigter Bewegung geschieht. Die Wirkung des rhythmischen Elementes hingegen pflegt hier zu verschwinden. Denn der lebhafte Gefühlszug, aus dem die Passage geboren wird, will die Töne schnell und fließend aneinanderreihen, die Passage setzt sich daher fast immer aus gleichen Zeitteilen zusammen, wodurch ein individueller Rhythmus überhaupt wegfällt.

Steigert sich die Schnelligkeit aufs äußerste, so daß man die einzelnen Töne nicht mehr als meßbare Taktteile auffassen kann, sie überhaupt kaum noch als einzelne, sondern mehr die Gesamtheit der Töne als geschlossene Tonlinie wahrnimmt, so entsteht die „Verzierung". Es ist klar, daß hier die tonische Gestalt ihre größte Wirkung ausübt, da die rapide Bewegung die Töne zu einer fast einheitlichen Linie zusammenschmilzt. Natürlich bildet einen Hauptfaktor der Wirkung auch die große Schnelligkeit, die sich aber in etwas anderer Art als in der Passage, hier mehr als Leichtigkeit der Bewegung fühlbar macht. Die Wirksamkeit des einzelnen Tones hört dabei, infolge seiner Kürze, fast völlig auf. Bekanntlich wird das Wort „Verzierung" vorwiegend für die kurzen, schnellen Tonverbindungen, welche einzelne Noten auszieren — vom einfachen Vorschlag an bis zum Triller, der seinen Ton gänzlich in einen Wirbel zweier Töne auflöst — gebraucht, während man den umfangreicheren Verzierungen noch die Benennung „Passage" läßt oder sie als „Kadenzen" bezeichnet (ein Name, dessen Erklärung wir einer späteren Stelle vorbehalten). —

Wirkungen der reinen Melodie.

Zum Beschluß unseres Kapitels von der Melodie wollen wir auf Wesen und Wirkung der unbegleiteten Melodie einen Blick werfen. Wie der Rhythmus oder die Harmonie gelegentlich für sich allein, aus dem Zusammenhang mit den anderen musikalischen Elementen gelöst, auftritt, und sich hieraus eigenartige Wirkungen ergeben, so ist es auch mit der Melodie der Fall, sie erscheint oft isoliert, ohne harmonisches Zubehör.

Es ist aber zunächst zu bemerken, daß diese Isolierung nur eine scheinbare ist: auch die unbegleitete Melodie hat ihre Harmoniegrundlage, dieselbe wird nur nicht äußerlich dargestellt, der Hörer vernimmt sie im inneren Sinne — analog den mehrfachen Erscheinungen eines inneren Hörens, denen wir im Verlauf unserer Untersuchungen begegnet sind (s. S. 48, 49, 61)*. An früheren Stellen ist bereits ausführlich erörtert worden, daß die Melodie nicht als absolute Tongestalt, sondern auf Grund

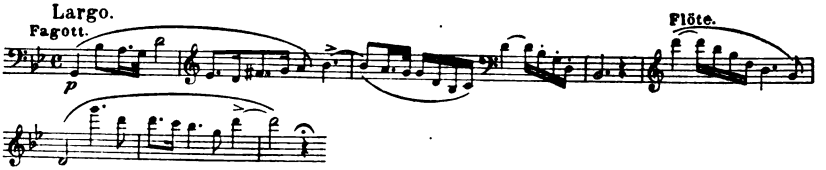
* Eine Ueberschau über das merkwürdig umfangreiche Gebiet der „inneren Wahrnehmungen" in der Musik bietet des Verfassers kleine Abhandlung „Unhörbares in der Musik" in seinen „Gesammelten musikästhetischen Aufsätzen" (Stuttgart, Grüninger 1894).

einer Accordreihe, aus der sie hervorwächst, erfunden wird. Mithin ruht auch die allein auftretende Melodie auf einer, wiewohl verschwiegenen, Basis von Harmonien. Die Selbstbeobachtung kann dies bestätigen. Sowohl der Komponist, der eine unbegleitete Melodie erfindet, als auch der Hörer, der eine solche in sich aufnimmt, wird bei genauem Aufmerken wahrnehmen, daß sich mit den Melodietönen zugleich Harmonievorstellungen in seinem Innern einfinden. Dem Komponisten kommen sie unmittelbar als zur Melodie gehörig, der Hörer kann sie nur aus den Wendungen der Melodie ableiten — was mitunter nicht leicht ist und eine gewisse Uebung im Hören, ein gewisses Eingelebtsein in die Welt der Musik voraussetzt. Gerade dieser Umstand ist beweisend für das Vorhandensein und die Notwendigkeit einer Harmoniegrundlage. Taucht nämlich die Vorstellung einer solchen dem Hörer nicht sogleich beim Erklingen der Melodie mit auf, so sagt er: „ich verstehe die Melodie nicht," er findet keinen Sinn in ihr. „Verständlich" sein, d. i. für den Musiksinn einen wirklichen und faßbaren Inhalt haben, kann also eine Melodie nur, wenn man sie auf eine Harmonieunterlage zu beziehen vermag. — Dieses Hinzuhören der Harmonien geht, ebenso wie alle übrigen inneren Wahrnehmungen, unbewußt und daher auch meist unbemerkt vor sich, so daß gewisse Theoretiker behaupten konnten, es ließen sich Melodien auch ohne Hinzudenken von Accorden erfinden.

Das Wahre an letzterer Behauptung ist nur, daß die hinzugedachten Harmonien häufig unbestimmte sind. Es kann nämlich oft ein Ton ebenso gut mit dem einen als mit dem anderen Accord begleitet gedacht werden, es kann eine Tongruppe, ohne ihren Sinn wesentlich zu verändern, auf mehrere Accorde verteilt oder mit einem einzigen Accord zusammengefaßt werden u. a. m.; diese verschiedenen Möglichkeiten drängen sich gleichzeitig in die Vorstellung des Komponisten, so daß ihm nur ein allgemeiner und verschwommener harmonischer Hintergrund vorschwebt. Denselben Eindruck pflegt dann auch der Hörer zu erhalten. Eine unbegleitete Melodie wirkt daher ähnlich wie in den bildenden Künsten die Darstellung eines bloßen Kopfes ohne Angaben über die ganze Figur. Mag die Charakteristik eines solchen Kopfes noch so ausgeprägt sein, so wird sie doch fast niemals die Phantasie des Beschauers zwingen, die Ergänzung zur Gesamtpersönlichkeit nur in einer ganz bestimmten Weise zu denken; vielmehr wird dieser Kopf auf verschiedene, wenn auch nah verwandte Individualitäten bezogen werden können. Ein Analoges findet bei der isolierten Melodie statt, und hier wie dort liegt in dem Fehlen der Bestimmtheit ein eigentümlicher Reiz. Während die Bestimmtheit durch Klarheit wirkt, aber nur ein Moment fixiert, bietet die Unbestimmtheit der Phantasie einen Spielraum, so daß sie gleichsam in einen weiten Hintergrund blickt, der schattenhaft von vielerlei Gestalten erfüllt ist.

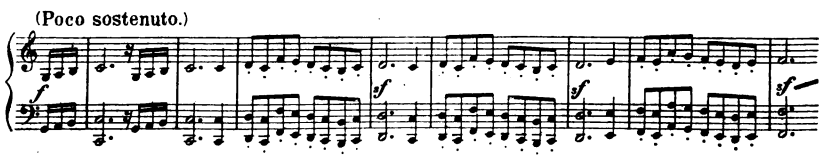
Die unbegleitete Melodie bietet, da sie losgetrennt, entblößt von allen Begleitstimmen im Tonraum schwebt, besonders treffenden Ausdruck für den Begriff und das Gefühl der Einsamkeit, der Verlassenheit. In diesem Sinne verwendet sie Weber in der „Euryanthe" in der Scene, wo Adolar seine Verlobte in die Wildnis verstößt. Wenn Adolar sich entfernt

hat, stimmt das Fagott und fortsetzend die Flöte eine klagende, unbegleitete Melodie an, deren weite Ausgriffe nach Höhe und Tiefe und wechselvolle Wendungen den Charakter des Suchenden an sich tragen, das verzweiflungsvolle Umherblicken der Verlassenen in der Einöde wiedergeben.



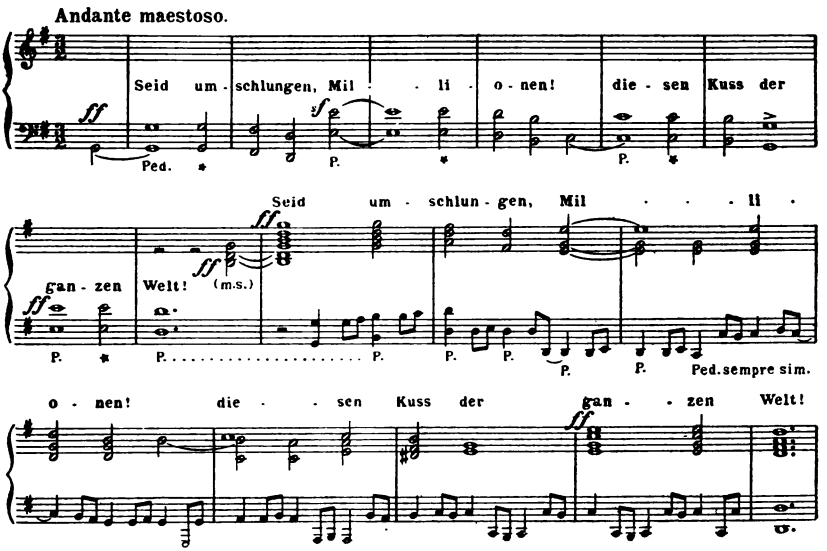
Man bemerke, daß zugleich die Empfindung des Gebanntseins ihren Ausdruck findet: die weithingezogene Melodie beruht, unbeweglich, auf einem einzigen Accord, dem G moll-Dreiklang.

Vereinigen sich zum Vortrag der unbegleiteten Melodie mehrere Stimmen in verschiedenen Oktaven, so entsteht die bekannte Form des „Unisono". Dasselbe ist namentlich dann von starker und eigenartiger Wirkung, wenn auch die tiefen Oktaven hinzugezogen werden: die Stimmen der Baßregion, welche ihrer Natur nach der Begleitung angehören, treten hier in auffälliger Weise zur Melodie und geben dieser durch die Schwere und dunkle Färbung ihrer Töne einen besonders ernsten und gewichtigen Charakter. Im Piano pflegt ein solches Unisono geheimnis- und weihevoll zu wirken; geheimnisvoll, weil die Begleitung eben verschwiegen ist, nur geahnt wird; man blicke auf den S. 65 citierten Anfang der Mozart'schen Phantasie-Sonate zurück. Im Forte entfaltet das Unisono eine außerordentliche Energie; denn dadurch, daß die starken, ernsten und verhältnismäßig rauhen Baßstimmen an der Melodie teilnehmen, und daß die rundende Fülle der Harmonie fehlt, die Melodie sich nackt und als harte Tonkontur hinzeichnet, wird der Ausdruck herber, schroffer Kraft in besonderem Grade erreicht. Wir führen zur Bestätigung das Unisono aus der Gluck'schen Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis" an, welches den strengen, rücksichtslosen Befehl des Orakels, die Iphigenia zu opfern, tonisch andeuten soll:



Auf der Gegenüberstellung des Unisono und der voll-harmonisierten Melodie beruht einer der allergroßartigsten Züge im Schlußsatz der Beethoven'schen Neunten Symphonie. Die Worte: „Seid umschlungen, Millionen! diesen Kuß der ganzen Welt!" läßt Beethoven zuerst von den Männerstimmen des Chores und den Bässen des Orchesters in langen, starken Tönen nur als unbegleitetes Unisono vortragen: es ist der Aufruf einer mächtigen Stimme, die Seelen zu erheben zur begeisterten, all-

umfassenden Menschenliebe. Dieser Aufruf nun findet Widerhall in der ganzen Menschheit: der volle Chor und das volle Orchester ergreifen die Melodie, und während sie hoch im Sopran schwebt, umtönen die Begleitstimmen sie mit prachtvollen Accorden und jubelnden Tongängen.



Mit diesem Citat beschließen wir unsere Betrachtungen über die „Melodie". —

5. Polyphonie.

Die früheren Untersuchungen haben gezeigt, daß die „Stimmen", welche bei der Aneinanderreihung von Accorden gebildet werden, das Bestreben haben, sich zu verselbständigen. Schon die Regeln der guten Stimmführung (S. 73, 74) bekundeten das Stilprinzip, die einzelnen Stimmen zu melodisch wohlgeordneten Tonfolgen auszugestalten und in dem Verhältnis derselben zu einander eine gewisse Unterscheidung, Differenzierung geltend zu machen. Wir erkannten dort auch die künstlerisch trefflichen Wirkungen dieses Verfahrens. Die Accordreihe bestand so nicht mehr aus toten, kompakten, gleichsam unorganischen Massen, sie erhielt nun Leben, Gliederung, inneren Reichtum. — Einen höheren Grad der Selbständigkeit gewannen die Stimmen durch Einflechtung von „Seitentönen" (S. 76, 78), die sich von der Harmoniegrundlage abheben und der Stimme etwas von jener Freiheit erteilen, welche der „Melodie", der „herrschenden" Stimme eigen ist. Wir bezeichneten dies an betreffender Stelle als einen bereits bedeutenden Schritt zu dem Ziel vollständiger Befreiung und Verselbständigung, welche zu erreichen die Stilart der „Polyphonie" (wörtlich „Vielstimmigkeit") berufen sei. Wie in der schöpferischen Entwickelung des

Universums die Tendenz waltet, den einzelnen Teil des Gesamtstoffes immer mehr aus dem sklavischen Zusammenhang mit seiner Umgebung zu lösen, ihn immer mehr zu einem Ganzen für sich zu formen, ihn immer intensiver zu beleben und zugleich eine möglichst mannigfaltige Unterscheidung der Einzelwesen gegen einander zu erzielen — welches Bestreben endlich in der Erzeugung der animalischen Wesen gipfelt, denen ungemein freie und reiche Bewegung und entschiedenstes Eigenleben zu teil wird — so steigert sich auch im Kosmos der Musik das Streben nach Belebung und Differenzierung der Einzelelemente bis zu dem Grade, daß keine der zusammentönenden Stimmen mehr bloß begleitende Funktion ausübt, jede einen eigenen und wirklichen Musikgedanken ausspricht, jede eine „Melodie", eine „Hauptstimme" darstellt, und daß zugleich die mannigfachsten Verschiedenheiten zwischen diesen zusammengewebten Stimmen walten. So entsteht jene „polyphone" Stilweise, welche wir mit Recht als die an speciellem Musikgehalt reichste bezeichnen konnten (S. 78)*.

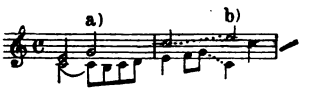
— Da die Polyphonie der Einzelstimme solch hohen Wert beilegt, da sie vollendet, was früher angestrebt worden: die Stimmen zu „musikalischen Persönlichkeiten" zu erheben, so ist es einer ihrer ersten Grundsätze, nicht beliebig wechselnd eine kleinere oder größere Menge von Stimmen zu verwenden, wie dies in der einfachen Stilweise zu geschehen pflegt, sondern von vornherein eine feste Stimmenzahl aufzustellen und durchzuführen. Mannigfache Gründe lassen hier, wie auch bei anderen Gelegenheiten, die Vierzahl der Stimmen als die günstigste, die normale erscheinen. Durch diese kann der einfachste Accord, der Dreiklang, mit der erwünschten Verdoppelung seines Grundtones dargestellt werden, der aus vier Tönen bestehende Septimenaccord kann durch sie vollständig, der fünf Töne enthaltende Nonenaccord fast vollständig gegeben werden. Bezüglich der Gesangsmusik weist die natürliche Trennung der menschlichen Stimmen in vier deutlich und charakteristisch unterschiedene Arten: hohe und tiefe Männerstimme („Tenor", „Baß"), hohe und tiefe Frauenstimme („Sopran", „Alt"), ebenfalls auf die vierstimmige Satzweise als auf die entsprechendste hin. — Es kann gleichwohl in der Polyphonie die Stimmenzahl auch auf drei oder zwei eingeschränkt, oder über die Vierzahl hinausgegangen werden, sogar in bedeutendem Grade. Letzteres geschieht beispielsweise in der achtstimmigen Chorkomposition, bei welcher aber vier und vier Stimmen als zwei gesonderte Chöre zusammengefaßt werden, die sich gegenüberstehen und kontrapunktisch gegen einander und in einander wirken. Oft treten zu den Chorstimmen noch mehr oder weniger zahlreiche Orchesterstimmen, so daß eine überaus reiche Verflechtung selbständiger Tonreihen entsteht.

* Der Name „Kontrapunkt" für diesen Stil entstand bekanntlich in früherer Zeit, und zwar aus der Benennung der ersten polyphonen Aufgabe, welche dem Schüler gestellt wurde: punctus contra punctum d. i. „Note gegen Note". Diese Worte bezeichnen, daß zu einer gegebenen aus ganzen Noten bestehenden „Melodie" eine zweite Melodie erfunden werden sollte, welche sich ebenfalls in ganzen Noten bewegte, so daß stets „Note auf Note" traf. — Der Gegensatz der Polyphonie, die einfache Stilart, führt den Namen „Homophonie", d. i. das Zusammentönen zu einheitlichen Massen.

— Die polyphonen Stimmen müssen, bei all ihrer Freiheit, in der Zusammenwirkung reguläre *Accorde* ergeben; denn, wie uns längst bekannt, kann in die Musik nichts Zusammentönendes aufgenommen werden, was nicht auf jene nach einem bestimmten Bildungsgesetz konstruierten Harmonien, welche eben den Namen „Accorde" führen, reduzierbar ist. Andererseits wissen wir, daß jeder Melodie eine begleitende Accordreihe (wirkliche oder nur innerlich vernommene) zugehört. In der Polyphonie nun begleiten die zusammengewebten Melodien sich *gegenseitig*, eine jede bringt, wie sehr sie in sich selbständige Melodie ist, zugleich die Harmonieergänzung zu den übrigen. Die Accorde an sich sind somit gänzlich verschwunden, aber sie sind mitenthalten in dem Zusammenklang der Melodien, sind vollständig in melodische Gestaltung aufgegangen.

— Das Prinzip der Selbständigkeit in den kontrapunktischen Stimmen ist, wie sich aus den obigen Darlegungen ergiebt, ein doppeltes, ein *negatives* und ein *positives*. Denn zunächst gilt es, die Stimmen zu differenzieren, indem jede etwas *anders* Geartetes als die übrigen, möglichst im *Gegensatz* zu ihnen Stehendes bringt; dies ist die Selbständigkeit der *Opposition*. Eine zweite, höhere und positive, erreicht die Stimme dadurch, daß ihr Inhalt, auch für sich genommen, von Interesse und Wert, daß er, wie wir es oben ausdrückten, ein eigener und wirklicher Musikgedanke ist.

Für das negative Moment, die Loslösung und Entgegensetzung, sahen wir schon als sehr wirksames Mittel die Seitentöne eintreten, welche die Stimme von den Accordtönen der anderen Stimmen *abbiegen*, oder diesen geradezu — beim „Vorhalt" — *widersprechen*. Es sind aber noch zahlreiche andere, ergiebige Quellen für mannigfachste Unterscheidung der Stimmen vorhanden. Man betrachte folgendes kleine Beispiel:



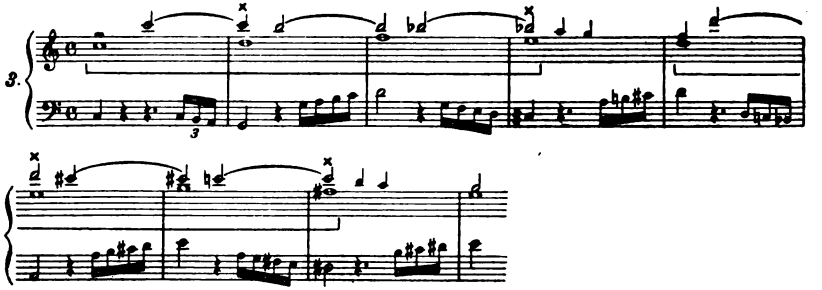
Wir finden hier bereits eine Vielheit gegensätzlicher Momente zwischen den beiden Stimmen. Vor allem in der Gesamtheit ihrer Gestaltung: die Oberstimme schreitet in langen, ruhigen Tönen einher, die Unterstimme in kurzen, bewegten, die Oberstimme in rhythmisch-gleichmäßigen, die untere in buntem Wechsel längerer und kürzerer Rhythmen, die obere hält eine einzige gerade Richtung fest, während die untere schweifend nach Höhe und Tiefe ausbiegt, und endlich bewegt sich die Oberstimme konsequent in mittelgroßen Intervallenschritten, die Unterstimme hingegen teils in kleinen, teils in sehr großen. Wenn wir noch einzelne Punkte untersuchen, finden wir bei a) einen Gegensatz in den Momenten des Fortganges und des Stillstandes: die tiefe Stimme ruht noch, während die hohe fortschreitet, und gleich darauf beginnt die tiefe einen lebhaften Gang, während die hohe stillsteht; bei b) finden wir eine Opposition durch „Gegenbewegung".

Ein sehr energisch wirkender Gegensatz ist derjenige der rhythmischen Accente, hervorgebracht durch die *Synkope*, beispielsweise (mit derselben Oberstimme wie in Beispiel 1):

2.

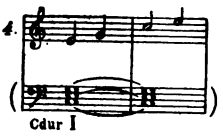
Die Kraft und Herbheit dieser Entgegensetzung wird noch gesteigert, wenn die Synkope in ihrem Weitertönen zum Vorhalt wird:

Mozart, große C dur-Symphonie; Stelle aus dem letzten Satz.

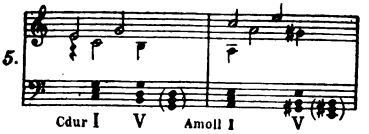
3. 

An letzterer Stelle hat man zugleich ein Beispiel für die Herausarbeitung der Unterschiede bei mehr als zwei Stimmen: die Unterstimme in dieser Stelle unterscheidet sich von beiden Oberstimmen ganz wesentlich durch eine völlig andere rhythmische Gestalt, indem sie schnell rollende, in gehaltene Endpunkte auslaufende Töne bringt, und den enggeschlossenen Tonketten der Oberstimmen eine durch Pausen zerklüftete Gruppenbildung gegenüberstellt.

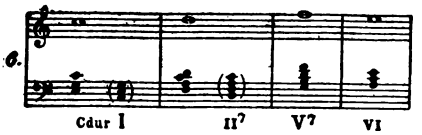
Eine eigentümliche Entgegensetzung, von innerlicher, geistiger Art, besteht in dem Widerspruch der Harmonien; das will sagen: anstatt derjenigen Harmonien, welche der gegebenen Stimme die nächstliegenden und die eigentlich gemeinten sind, führt die hinzukommende Stimme durch ihre speciellen Wendungen andere Harmonien herbei. Diese harmonische Opposition ist bereits in unserem Beispiel 2 mitenthalten. Die Oberstimme in Beispiel 1 und 2 ist offenbar als Auseinanderlegung eines einzigen Accordes, des C dur-Dreiklanges, gedacht:

4. 

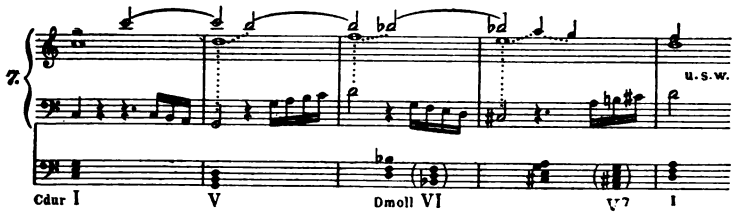
Das Beispiel 1 hält, trotz seiner bunten Formation, diese Grundlage des einzigen C dur-Accordes fest; hingegen verwandelt Beispiel 2 dieselbe in eine Vielheit von Accorden, welche vom C dur-Dreiklang auffällig weit abweicht:

5. 

Noch prägnanter ist die harmonische Umwandlung in Beispiel 3. Das gegebene Thema (bestehend in den vier durch Klammern zusammengefaßten ganzen Noten) war zu Anfang mit folgender Harmonisierung aufgetreten:

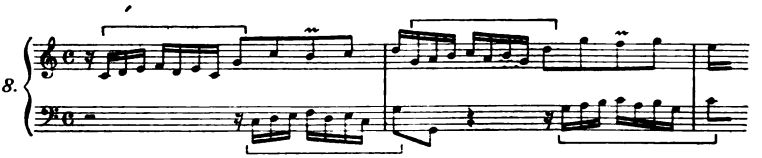
6. 

Im Beispiel 3 aber entwickeln sich gänzlich andere Harmonien (die mit punktierten Linien verbundenen Töne ergeben zusammengenommen die unten dargestellten Accorde):



— Alle dieſe verſchiedenen Formen der Entgegenſetzung wirken im Kontrapunkt auf unendlich mannigfache Weiſe zuſammen und erzeugen, namentlich in vielſtimmigen Werken, einen ungemeinen Reichtum in der gleichzeitigen Entfaltung des Verſchiedenartigen.

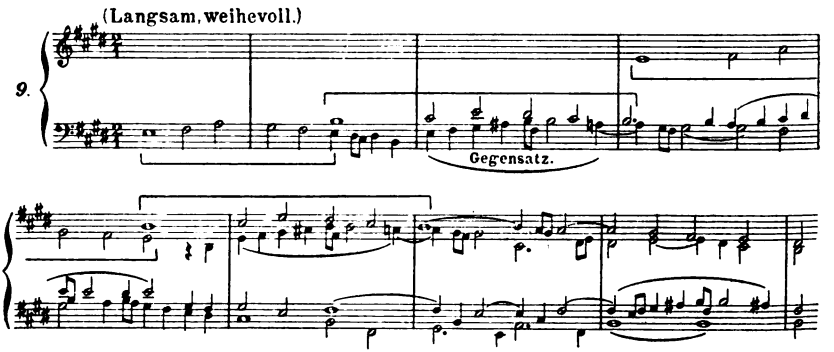
— Da nun aber, wie man ſieht, Differenzierung und Mannigfaltigkeit in der Polyphonie auf die äußerſte Spitze getrieben werden, ſo drängt ſich das Bedürfnis hervor, dieſem Extrem einen ſtarken Gegenſatz als Ergänzung gegenüberzuſtellen, d. i. von irgend einer Seite her eine *ſtraffe Einheit* einzuführen, welche die auseinanderfallende Vielheit bindet. Dies geſchieht dadurch, daß die Stimmen, mögen ſie auch noch ſo verſchiedene und geſonderte Wege gehen, ſich ſämtlich *mit demſelben muſikaliſchen Hauptgedanken* beſchäftigen, daß ſie alle *dasſelbe „Thema“* behandeln. Das bedeutet hier: ein gewiſſer muſikaliſcher Gedanke (meiſt ein kurzer, aber plaſtiſch ausgeprägter), welchen der Komponiſt dem Tonſtück zu Grunde legt, tritt in *allen* Stimmen auf, in jeder aber natürlich *zu einer anderen Zeit*: das Stimmengewebe enthält das Thema jetzt in der Oberſtimme, jetzt in einer der Mittelſtimmen, ein anderes Mal in der Unterſtimme u. ſ. f. So iſt zwar das gleichzeitig Zuſammentönende immer verſchieden, aber gleichwohl durchzieht eine Einheitstendenz das Leben der Stimmen. Ein einfachſtes Beiſpiel kann dies bereits zu deutlicher Anſchauung bringen. Wir citieren den Anfang der erſten zweiſtimmigen „Invention“ von Bach:



Das hier in der Oberſtimme erſcheinende (durch Klammer abgegrenzte) Thema geht in die Unterſtimme über, tritt im zweiten Takt wieder in der oberen, dann wieder in der unteren Stimme auf.

Das kleine Beiſpiel kann uns noch weitere Eigenheiten des kontrapunktiſchen Stiles kennen lehren. Zunächſt folgende: die Wiederholung des Themas durch die andere Stimme erfolgt *ſofort*, nachdem die erſte dasſelbe ausgeſprochen hat; dieſe Art der Geſtaltung wird, wie bekannt, als *„Nachahmung“*, *„Imitation“* bezeichnet. Die Nachahmung ſpielt, wegen der Lebendigkeit der Wirkung, und wegen der ſtrengen Konſequenz,

die sich in ihr ausdrückt, eine hochwichtige Rolle in der Polyphonie. Zumal am Anfang eines kontrapunktischen Stückes pflegen sich die Stimmen zu beeilen, das von der ersten ausgegebene Losungswort sofort nachzusprechen, weil sie sich dadurch zunächst als zusammengehörige, um einen Einheitsgedanken geschartе Stimmen legitimieren wollen. Die zweite Eigentümlichkeit, die sich in Beispiel 8 zeigt, besteht darin, daß beim Beginn *eine* Stimme *allein* auftritt, die zweite Stimme erst später einsetzt. Was hier bei einem zweistimmigen Stücke geschieht, pflegt bei drei-, vier- und mehrstimmigen konsequent weitergeführt zu werden, weil sich hieraus eine für das Wesen des Kontrapunktes charakteristische Formation ergiebt. Namentlich die „Fugen", jene Art von Tonwerken, in denen der Geist der Polyphonie sich am vollständigsten zur Geltung bringt, gestalten ihre Anfänge diesem Prinzip gemäß. Wir setzen die erste Periode der E dur-Fuge aus dem 2. Teil des Bach'schen „Wohltemperierten Klaviers" hierher.



Wir sehen hier *eine* Stimme beginnen, die übrigen eine nach der anderen, und zwar ebenfalls mit dem Thema, nachfolgen. Durch dieses vereinzelte Eintreten bekunden sich die Stimmen als durchaus getrennte, kontrapunktische, und indem sie sämtlich mit dem Thema beginnen, wird dieses von vornherein als der eine und gleiche Hauptgedanke hingestellt, welchen alle Stimmen zu behandeln gewillt sind. Es wird mithin durch einen solchen Fugenanfang ebensowohl die Spaltung in eine Vielheit als die Zusammenfassung zur Einheit aufs deutlichste fühlbar gemacht.

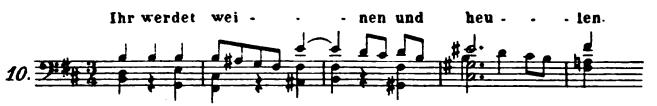
Im Beispiel 9 finden wir außer dem Thema noch ein anderes einheitgebendes Moment vor: die Gleichheit des sogenannten „Gegensatzes". Mit diesem Wort wird derjenige Tongedanke bezeichnet, welchen eine Stimme vorträgt, nachdem sie das Thema beendigt hat, welchen sie mithin dem in der folgenden Stimme einsetzenden Thema „gegenüberstellt" (s. in ob. Beispiel den 3. Takt). Dieser Gegensatz muß nicht notwendig in allen aufeinanderfolgenden Stimmen *derselbe* sein. Ist er dies aber, so hat das Stück an ihm einen zweiten Hauptgedanken und hiermit einen doppelten Einheitspunkt gewonnen. Unser Beispiel zeigt einen solchen Fall, der zuerst auftretende Gegensatz wird in alle folgenden Stimmen übertragen; ja, im

letzten Takt des Beispiels tritt er nochmals und für sich allein auf, und charakterisiert sich dadurch als ein ähnliches Haupt- und Einheitsmoment wie das Thema selbst.

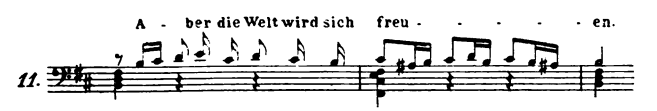
Daß auch im Nebenwerk einer polyphonen Komposition das Prinzip der Einheit gewahrt wird, zeigt sich ebenfalls an letzterem Beispiel. Nachdem alle Stimmen das Thema vorgetragen haben, fließen sie in freien, d. i. durch kein Gesetz der Konsequenz beeinflußten Wendungen weiter (vorletzter Takt des Beispiels); gleichwohl sind diese freien Wendungen aus früheren Elementen *abgeleitet*: sowohl die bewegteren Figuren in den beiden Oberstimmen, als auch die Quartenschritte in den beiden unteren, sind von *Motiven* eingegeben, welche bereits vom zweiten und dritten Takt an das Stimmengewebe durchzogen haben.

Eine Fuge, welche, wie die hier citierte, neben dem Thema auch den „Gegensatz" festhält, führt den Namen „Doppelfuge". Die Doppelfuge kann die Bedeutung des Gegensatzes aber auch bis zur vollständigen *Gleichberechtigung* mit dem Thema steigern, indem sie gleich zu Anfang beide zusammen, als ein „Doppelthema" aufstellt. — Eine andere Art der Doppelfuge führt die beiden Bestandteile des Doppelthemas *nacheinander* vor; sie behandelt zuerst das eine der Themen allein, verfährt dann ebenso mit dem anderen Thema und faßt schließlich beide als *gleichzeitige* zusammen. So entsteht eine besonders reiche und durch Steigerung wirksame Form der Fuge.

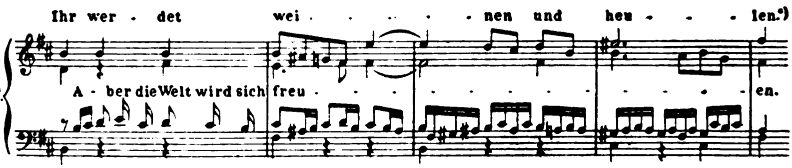
Folgendes Bach'sche Beispiel möge uns eine Anschauung von dieser Formation geben, und uns zugleich lehren, in wie tiefsinniger und ergreifender Weise der Bach'sche Genius die Schilderung eines *sachlichen* Gegensatzes durch solchen *musikalischen* Gegensatz zweier Themen herzustellen wußte. In der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen" werden die beiden Hälften dieses Satzes getrennt, zunächst der erste Gedanke in einem höchst ausdrucksvollen Thema wiedergegeben:



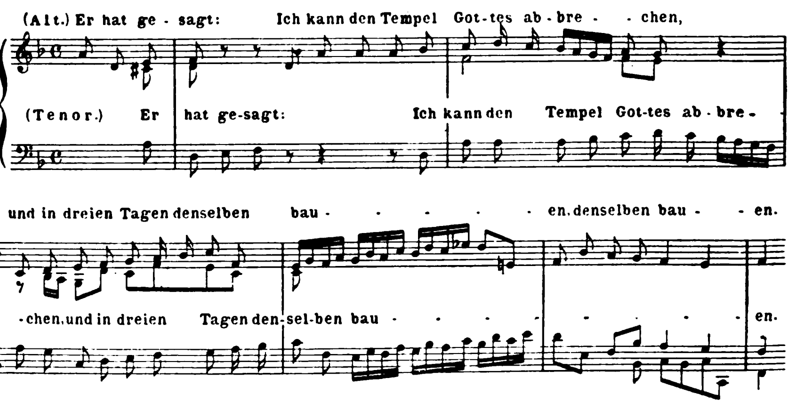
Dieses Thema wird fugenmäßig durch die vier Chorstimmen durchgeführt, und darauf der zweite Gedanke des obigen Satzes durch folgendes Thema, eine jubelnd bewegte Passage, ausgedrückt:



Nachdem auch dieses Thema alle Stimmen durchschritten hat, wird nun der Gegensatz als *gleichzeitiger* fühlbar gemacht, erstes und zweites Thema (letzteres erweitert) werden vereinigt:

12.


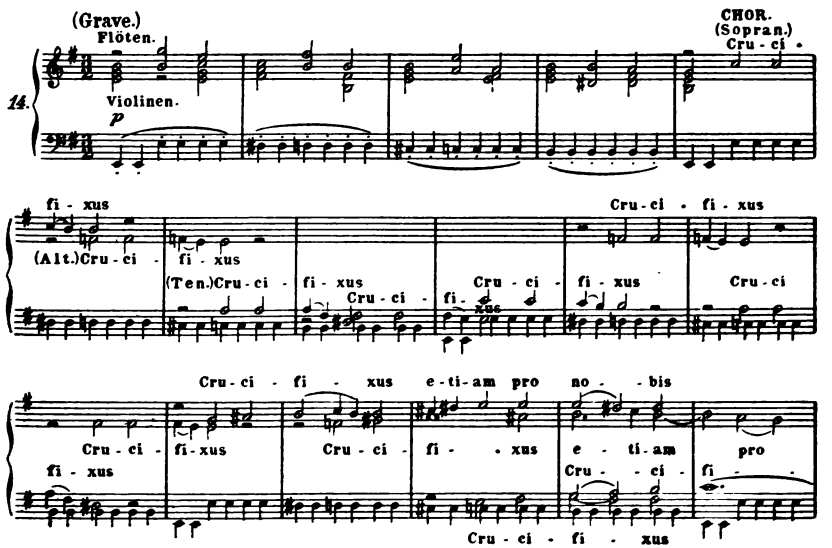
— Das Moment festgeschlossener Einheit, welches dem kontrapunktischen Stimmengefüge durch die „Nachahmung“ verliehen wird, erreicht seine äußerste Gipfelung in dem sogenannten „Kanon“. Wie bekannt, wird unter Kanon ein Tonstück (oder ein Teil eines solchen) verstanden, in welchem der gesamte Toninhalt einer Stimme, von Anfang bis zu Ende, durch die folgende Stimme oder durch die mehreren folgenden Stimmen nachgeahmt wird, derart, daß bereits kurz nach dem Beginn der ersten Stimme die zweite eintritt, und in derselben Distanz die anderen nachfolgen. Es haben hier also alle Stimmen denselben Inhalt, und nur durch ihre zeitlich verschiedenen Einsätze treten sie sich als getrennte und selbständige gegenüber; so entsteht eine ganz eigentümliche Mischung von konsequentester Einheit und durchgehender Differenzierung. Wiederum zeige uns ein Bach'sches Beispiel nicht nur das Bild der Sache, sondern zugleich eine geistvolle Verwendung derselben, um das Gleiche in zwei getrennten Personen auszudrücken. In der Matthäus-Passion werden die zwei falschen Zeugen vorgeführt, welche ein übereinstimmendes Zeugnis gegen Jesum aussprechen. Sie sagen:

13.


(Man bemerke nebenher die höchst plastischen Tonschilderungen in der heftig abwärts gewendeten kleinen Passage bei dem Worte „brechen“ und in der längeren, Terzenschritte regelrecht wie Bausteine auftürmenden beim Worte „bauen“.)

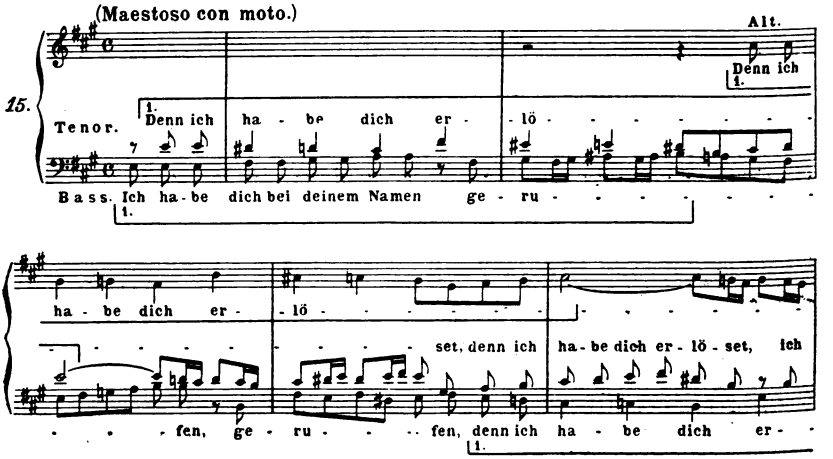
* Die Nebenstimmen in Nr. 10, 11, 12 sind bei Bach reicher und bewegter; wir haben sie, der Anschaulichkeit und Spielbarkeit wegen, auf die Grundzüge der Harmonisierung reduziert, um dieses wundersame und prägnante Beispiel hier nicht entbehren zu müssen. Ebenso haben wir in Nr. 12 die beiden Themen, welche im Original in derselben Oktave liegen (so daß die Unterstimme zu Anfang die Oberstimme übersteigt), um eine Oktave auseinandergerückt. Aehnliche Vereinfachungen und Verdeutlichungen haben wir uns auch in späteren Fällen erlaubt.

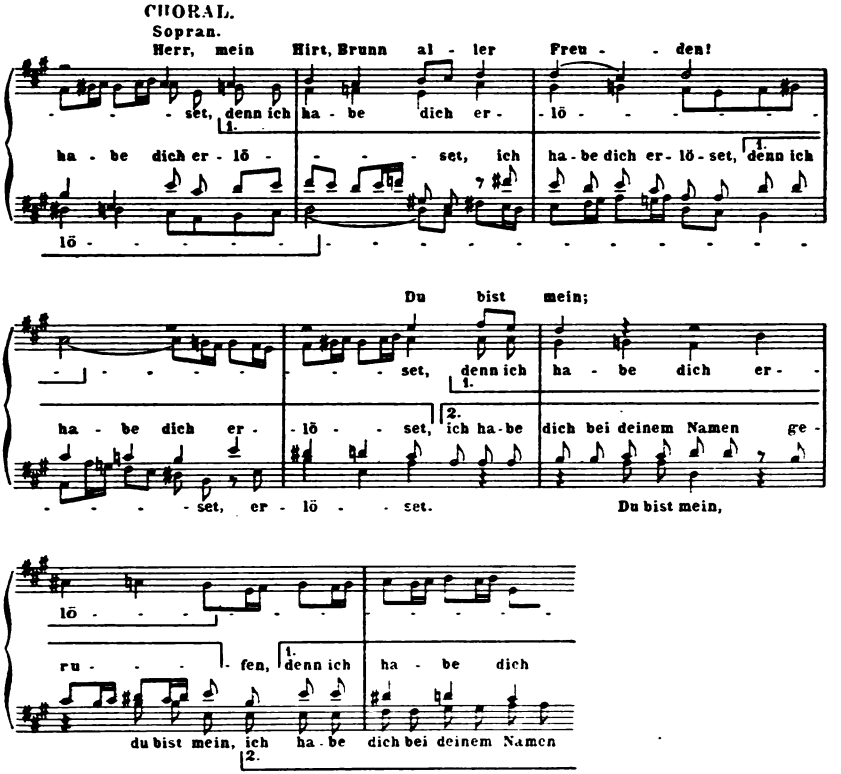
Einen gewissen Gegensatz zum Kanon bildet jene Formation, in welcher das Einheitsmoment ausschließlich in einer Stimme, in dieser aber ebenfalls in strengster Durchführung waltet: der „basso ostinato“ (wörtlich: hartnäckiger Baß). Hier wird ein Tongedanke in ununterbrochener Stetigkeit im Baß wiederholt, während über dieser sich gleichbleibenden Stimme die anderen wechselnde Kontrapunkte ausführen. Einen basso ostinato von wunderbarer Schönheit und ergreifendem Stimmungsgehalt bringt Bach in seiner Hohen Messe beim „Crucifixus“. Der Gedanke, daß ein Gott, ein Gott der Liebe, Pein und Tod hat erleiden müssen, erschließt in der Seele der Gläubigen einen Quell unendlichen Schmerzes, nie endenwollender Klage, und so wiederholt der Baß des Orchesters unabläßig seinen trauervollen chromatischen Gang, während die Chorstimmen ihre Empfindungen in wechselnden, höchst ausdrucksvollen Wendungen aussprechen.



Daß beim Ostinato gerade dem Baß, der Unterstimme die Durchführung des Einheitsgedankens anvertraut wird, geschieht aus mehreren Gründen. Vor allem, weil in dem gewichtigen, ernsten Stil des Kontrapunkts der Baß als Grundstimme, als Träger des gesamten Stimmengebäudes, eines gewissen Vorranges genießt. Dann aber ist es der Idee der Sache gemäß, daß die Einheit sich nicht an der Oberfläche der musikalischen Erscheinung geltend mache, sondern dem Tonstück zu Grunde liege, was durch Zuweisung derselben an die Fundamentalstimme auf eine direkt anschauliche Weise ausgeführt wird. Der basso ostinato ist in dieser Beziehung dem Orgelpunkt sinnverwandt (s. S. 66), nur daß das Ewig-Eine, über welchem das wechselnde Leben dahinzieht, dort der einfache abstrakte Grundton, hier ein individuell ausgebildeter Tongedanke ist.

Wieder eine andere Form der Einheit, dem Ostinato insofern ähnlich, als die Einheit der Hauptsache nach auf einer Stimme beruht, zeigt diejenige Kompositionsgattung, welche man als „Choral-Figuration" oder „Bearbeitung eines Cantus firmus" bezeichnet. Sie besteht in der Begleitung einer bereits vorhandenen, feststehenden Choralmelodie durch ein Gewebe kontrapunktischer Stimmen. Die gegebene Melodie bildet so den Faden, um den die Krystalle der figurierenden Stimmen anschießen. Dieser Vergleich gestattet eine noch weitere Anwendung, da die Figuralstimmen auch unter sich eine Einheit suchen und sich aus einer festgehaltenen Tonform, einem Thema oder Motiv zu entwickeln pflegen. Doppelt und im höchsten Grade intensiv wird die Einheit, wenn dies Thema oder Motiv der Begleitstimmen aus einer Wendung der gegebenen Choralmelodie entlehnt ist, und so diese mit sich selbst kombiniert wird. Anderseits kann die Selbständigkeit der figuralen Umrahmung aufs höchste gesteigert werden, indem letztere ihr Thema völlig regelrecht nach den Entwickelungsgesetzen der Fuge durchführt, und so wie ein ganz freies, in sich selbst gerundetes, durch keinen Zwang des Harmoniezusammenhangs mit dem Choral beeinflußtes Stück erscheint. In diesem Gebiet der Komposition hat Seb. Bach, der unvergleichliche Meister der Polyphonie, Werke geschaffen, welche durch die ungemeine Freiheit der Einzelstimmen und durch die konsequenteste thematische Durchführung bei scheinbar unüberwindlichen Hindernissen durch den vorgezeichneten Cantus firmus unsere höchste Bewunderung erregen. Aus zahllosen großartigen Beispielen dieser Art, welche sich in seinen Kantaten, Motetten und Passionen vorfinden, sei, um eine konkrete Anschauung zu geben, nach zufälliger Wahl ein einziges herausgegriffen und dessen Anfang hier citiert. Die Motette „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir!" schließt mit dem Choral: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden." Zu der Choralmelodie, als Cantus firmus im Sopran, führen die drei Unterstimmen eine Doppelfuge aus (eigentlich eine dreifache Fuge, da auch der Gegensatz des ersten Themas festgehalten wird). Jedes der beiden Themen hat seine besonderen Textworte.





Es wird keiner wörtlichen Zufügungen bedürfen, um die reiche Entfaltung der Fuge und die staunenswerte Verwebung beider Fugenthemen mit der Choralmelodie bemerken zu lassen.

Die „Kunst" der Polyphonie und die Umgestaltungen und Kombinationen des Themas.

Was wir bisher vom Kontrapunkt erfahren haben, drängt uns zu folgenden Betrachtungen hin.

Die Melodie, welche sich in der homophonen Stilweise vorfindet, ist frei. Sie hat den Tonraum unbeschränkt nach Höhe und Tiefe zur Verfügung, kann daher ihre Linien ganz nach Willkür in diesen Raum einzeichnen. Ebenso ist sie gegenüber der Begleitharmonie unbeschränkt, sie ist allerdings mit derselben verwachsen, durch sie bedingt, aber diese Harmonie gehört zu ihr, ist mit ihrem Wesen eins, ist um ihretwillen da, nicht umgekehrt. Anders die Melodien des Kontrapunktes. Sie müssen ihre Freiheit erringen, müssen sie durchsetzen gegen die Hemmungen, welche ihnen von allen Seiten entgegenstehen. Die Melodie der kontrapunktischen

Einzelstimme ist zunächst räumlich beengt durch die übrigen Stimmen, welche nicht als ihre Dienerschaft da sind, nicht mit ihr nach ihrem Belieben steigen oder fallen, sondern für sich dieselbe Freiheit der Bewegung, dieselbe ungehinderte Verfügung über einen genügenden Raum anstreben wie sie selbst. Sie ist ferner harmonisch gebunden durch die Melodien der anderen Stimmen, mit denen zusammen sie echt musikalische Harmonien und wohlgeordnete Harmoniefolgen ergeben muß. Zumal wenn die zusammenwirkenden Melodien nicht gleichzeitig erdacht, also nicht von vornherein mit gegenseitiger Rücksichtnahme gestaltet werden können, sondern eine derselben festgestellt ist, als Thema oder als Cantus firmus, dann sind um so größere Schwierigkeiten zu überwinden, um Freiheit und Eigentümlichkeit für die übrigen Stimmen zu gewinnen.

Die Lösung polyphoner Aufgaben setzt mithin eine Kunstfertigkeit voraus, eine Technik in Beherrschung des Tongebietes und Tonmaterials, eine intensive Kenntnis der Verhältnisse des Tonraumes und der harmonischen Kombinationen, und eine hierdurch erschlossene Kraft der Phantasie, die unzähligen Möglichkeiten aufzufinden, wie man sich frei und schön innerhalb der Enge und trotz des vielfachen Zwanges der musikalischen Naturgesetze bewegen könne. Die Polyphonie gewährt also ein eigentümliches Interesse durch ihre kunstvolle Beschaffenheit, und die Künstlichkeit ist offenbar eine ihrer wesentlichen Tendenzen. — Hiermit hängt eine zweite Eigenheit der Polyphonie aufs engste zusammen: sie ist ein wesentlich mathematisches Kunstschaffen. Zunächst dadurch, daß das Stimmengewebe berechnet werden muß, und besonders kunstvoll da berechnet werden muß, wo gegebene Melodien zu bearbeiten sind. Ferner ist die Konsequenz, wie sie sich in den Nachahmungen, in den Durchführungen der Themen, in den folgerechten Einsätzen der Stimmen ausprägt, ein mathematisches Prinzip. Endlich aber handelt es sich in dem einen Hauptteil der Mathematik, der Geometrie, um Verhältnisse im Raume, und ganz analog ist der Kontrapunkt Entfaltung von Verhältnisstellungen im Tonraume.

Dies alles erklärt und rechtfertigt den schon von alters her aufgestellten Vergleich des Kontrapunktes mit der Baukunst. Auch diese ist in erster Linie Technik, Kunstgeschicklichkeit in Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche die entgegenstehenden Naturgesetze der Schwere, der beschränkten Tragfähigkeit u. s. w. bereiten, auch sie beruht auf mathematischer Berechnung, auch sie fordert strenge Konsequenz in der Anordnung der Teile nach Symmetrie, Gleichheit der Distanzen u. s. w., und ihr ganzes Wesen ist ein durch und durch geometrisches: sie stellt Formen und Verhältnisse im Raume dar. Der Vergleich erweist sich als noch treffender und vollständiger, wenn man erwägt, daß die Baukunst Massen aufschichtet, und zwar nicht kompakt, sondern in durchbrochener Lagerung, mit leeren Räumen zwischen ihnen und in solchen Formationen, daß jeder Teil als ein selbständiges Glied ausgeprägt ist, wie sehr auch die Teile einander tragen und ergänzen müssen. Nichts kann vollkommener diesem Verfahren der Baukunst gleichen, als dasjenige der Polyphonie, welche Tonreihen übereinanderbaut, und zwar mit Durchbrechung der elementaren Accord-

massen und freier Ausbildung der Einzelstimmen, die sich gleichwohl zur harmonischen Einheit zusammenschließen. Selbst das Prinzip streng „thematischer" Bildung im Kontrapunkt findet sein Gegenbild in der Baukunst: in der Festhaltung und reichen Verwendung eines architektonischen „Motivs", beispielsweise des Spitzbogens in der gotischen Baukunst.

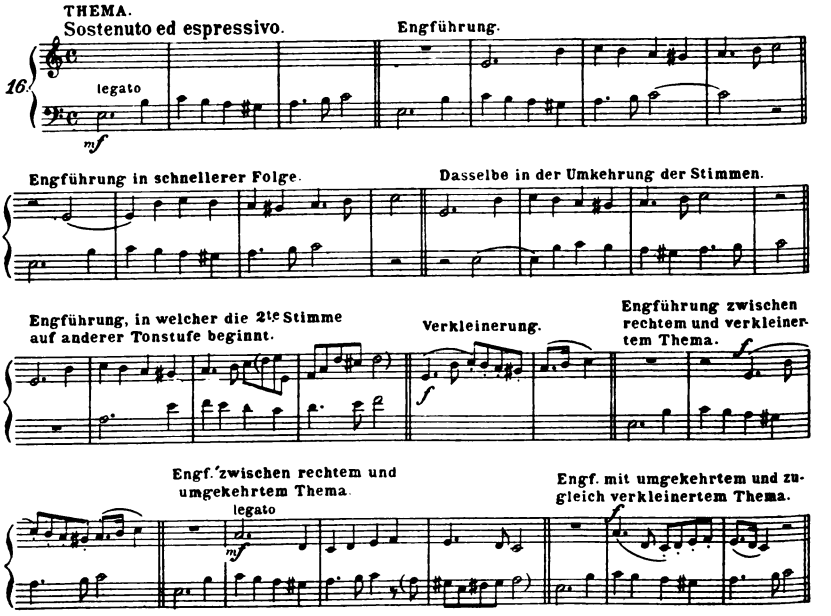
— Die eben ausgeführte Vergleichung hat uns die entschiedenste Analogie zwischen der Polyphonie und der Architektur aufgezeigt, hat uns die Polyphonie als Tonbaukunst zu erkennen gegeben. Aus diesem ihrem Wesen fließt nun noch eine weitere Reihe von Stileigentümlichkeiten hervor.

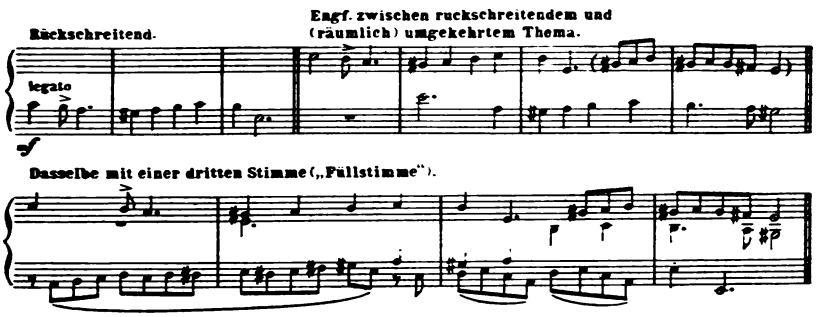
Wir haben gesehen, daß die beiden genannten Künste es mit Verhältnisstellungen zu thun haben, die Architektur mit solchen im Raume, welchem bei der Polyphonie der Tonraum entspricht. Die musikalische Baukunst hat jedoch außer dem Tonraum noch ein zweites Gebiet für Verhältnisstellungen zur Verfügung: die Zeit, und sie macht hiervon ebenfalls Gebrauch. Diese doppelte Tendenz: Darstellung räumlicher und zeitlicher Verhältnisse, namentlich kunstvoller Art, gelangt nun besonders bei der Bearbeitung der Themen zur Geltung. Die polyphonen Werke lassen in ihrem Verlauf die Themen nicht nur in reichlichen Wiederholungen, sondern häufig auch in Umgestaltungen auftreten, welche teils räumlicher, teils zeitlicher Natur sind, und lassen ferner aus den Themen künstliche Kombinationen sich entwickeln, welche ebenfalls auf Raum- und Zeitverhältnissen beruhen.

Ein Thema kann im Verlaufe des Stückes räumlich umgekehrt auftreten, d. i. alle Intervallenschritte der Themamelodie werden hier nach der entgegengesetzten Richtung gethan. Diese, einfach als Umkehrung benannte Veränderung ist den Lesern dieser Schrift keine neue Erscheinung, wir haben sie schon beim „Motiv" vorgefunden (s. S. 96). Das Thema kann aber auch eine zeitliche Umkehrung erfahren, indem die Tonreihe sich in entgegengesetzter Folge, vom Ende dem Anfang zu, abspielt. Diese Umwandlung führt den Namen der rückschreitenden Umkehrung (nach alter Benennung: „cancricans", „krebsgängig"); sie findet seltener statt, weil nur wenige Themen bei dieser Umformung einen wahrhaft musikhaltigen Tongedanken ergeben. — Ebenfalls zeitlicher Natur sind die Umwandlungen, welche man als „Vergrößerung" und „Verkleinerung" bezeichnet; sie bestehen darin, daß alle Töne des Themas entweder noch einmal so lang oder noch einmal so kurz vorgetragen werden. — Bei einem zweistimmigen Thema (Doppelthema oder Thema mit seinem Gegensatz) kann eine räumliche Umstellung seiner Teile stattfinden: der in der Oberstimme befindliche Gedanke wird in die Unterstimme verlegt, der untenstehende nach oben gerückt; dies ist die sogenannte „Umkehrung zweier Stimmen". Wenn die betreffende Doppelmelodie von vornherein und absichtlich so konstruiert ist, daß sie diese räumliche Verschiebung gestattet — d. h. daß sie bei der Umlagerung eine ebenfalls musikalisch gute Harmonie ergiebt und keine fehlerhaften Stimmenverhältnisse (verbotene Quintenfolgen) hervorbringt, so nennt man diese Beschaffenheit den „doppelten Kontrapunkt", das will sagen: den auf ein doppeltes Lagerungsverhältnis be-

rechneten Kontrapunkt. Auch drei, vier, fünf gleichzeitige Stimmen können so auf einander berechnet sein, daß sie mannigfache räumliche Vertauschungen gegeneinander möglich machen. — Endlich kann ein Thema mit sich selbst *kombiniert* werden: die Nachahmung des Themas kann derart vor sich gehen, daß die zweite Stimme einsetzt, *noch bevor* die erste das Thema beendigt hat; so entsteht jenes zeitliche Ineinanderschieben der Stimmen, welches wir, auf einen ganzen Satz ausgedehnt, beim „Kanon" vorfanden, und welches hier den Namen „*Engführung*" erhält. Es leuchtet ein, daß eine Engführung nicht bei jedem Thema möglich ist, daß, wo eine solche beabsichtigt wird, die Gestalt des Themas in Rücksicht hierauf erfunden sein muß. Manche Themen sind so beschaffen, daß sie mehrere Engführungen verschiedenen Grades gestatten, nämlich den Eintritt der zweiten Stimme zu *verschiedenen Zeitpunkten*, später oder früher, und hierdurch eine losere oder dichtere Verknüpfung der Stimmen ermöglichen. Ja, unter Umständen vermag die Engführung sogar die vorher beschriebenen *Umformungen des Themas mithineinzuziehen*, sie kann in der einen Stimme das Thema in ursprünglicher Gestalt, in der anderen dasselbe in der „Umkehrung" oder in der „Vergrößerung", „Verkleinerung" u. s. w. bringen, so daß die Verschlingung des Themas mit sich selbst den höchsten Grad des Ueberraschenden und Erstaunlichen erreicht. —

Wir geben nun zur Veranschaulichung der hier aufgeführten Wandlungen und Kombinationen eine Reihe kleiner Beispiele, welche sämtlich aus einem einzigen Thema entwickelt worden sind.





Innere Bedeutung der Polyphonie.

Der Formalismus, welcher einen seelischen Inhalt der Tonkunst leugnet und ihre Schöpfungen für bloße Tonformen, die lediglich das Gehör und den Verstand angehen, erachtet, stützt seine Anschauungen am nachdrücklichsten auf das kontrapunktische Gebiet der Musik. „Hier," sagt er, „ist für unsre Lehre der augenscheinlichste und zweifelloseste Beweis zu finden: hier ist alles Form, hier herrscht ein verstandesmäßig folgerechtes Entwickeln und Kombinieren von Formen, hier ist alles errechnet, und das Interesse des Komponisten wie des musikverständigen Hörers ist hier bewußt und entschieden auf einen künstlichen Formenbau, auf eine Technik und einen Reichtum des Formens gerichtet — wo findet sich hier das Gefühl, welches nach der gewöhnlichen Meinung den Inhalt eines Tonwerkes bilden soll?" In der That spricht der erste Schein hier stark für den Formalismus. Jedoch, um zu erkennen, daß er eben nur Schein ist, daß der seelische Kern nicht nur nicht fehlt, sondern gerade ein mächtiger, ja übermächtiger Gefühlsinhalt durch diese Formen sich ausspricht, und um zugleich inne zu werden, welcher Art dieser Gefühlsinhalt ist, haben wir nur unseren Blick wiederum auf die Baukunst zu richten, als deren vollkommenes Abbild innerhalb der Musik wir die Polyphonie erkannt haben.

Was die Architektur uns im optischen Raume vorführt, sind ja ebenfalls lediglich Formen und formale Verhältnisse; ist es nicht gleichwohl Thatsache, daß Meisterwerke der Baukunst in den Beschauern mächtige, erhabene, ja überwältigende Empfindungen anzuregen vermögen? Nicht darin besteht der Irrtum des Formalismus, daß er überall in der Kunst Formen sieht und nachweist, sondern darin, daß er sie nur als Formen, als leere Formen nimmt, ohne geistige, seelische Bedeutung und Wirkung. Er konnte allüberall aus Natur und Kunst die Wahrheit abstrahieren, daß es keine völlig leeren Formen giebt, keine Formen, in denen sich nicht — auch wo dies gar nicht beabsichtigt ist — ein Stimmungselement irgendwelcher Art widerspiegelt. Die Mittel, welche der Zeichenkunst und der Skulptur zu Gebote stehen, um Gefühlsart und momentane Stimmung ihrer Personen auszudrücken, sind Formen, Formen des Antlitzes, der Züge

und der Mienen, der Haltung und der Gebärde, und sie erreicht durch diese Mittel ihren Zweck auf die prägnanteste Weise. Selbst die Formen der unbeseelten Natur in der Landschaft, die in tausend Varietäten auftretenden Gestaltungen der Berge und Ebenen, der Bäume, Gewässer, Wolken u. s. f., lassen, bekanntermaßen, ein Stimmungselement irgendwelchen Charakters in die Seele des Beschauers überfließen, und zwar ein so stark empfindbares, daß die landschaftliche Zeichnung und Malerei die „Lyrik" der bildenden Kunst genannt werden konnte. Der Formalismus vergleicht die Tongebilde, um sie als rein äußerliche zu kennzeichnen, gern mit der „Arabeske" in den bildenden Künsten, was er aber damit beweist, ist das Gegenteil seiner Behauptungen, denn auch die Arabeske bringt, durch den Charakter ihrer Formen und Farben, einen Stimmungseindruck hervor. Um wie vollkommener muß ein solcher durch die Ton-Arabeske erzeugt werden, deren durch und durch bewegte Form der bewegten Natur des Gefühls entspricht! — Doch wenden wir uns nun speciell der Baukunst zu, um deren innerliches Wesen und Wirken aufzudecken und durch dieses den Geist der Polyphonie zu erkennen.

Die Baukunst hat, wie es Gegenwart und Vergangenheit bis in die frühesten Zeiten zurück aufzeigen, ihre eigentliche Heimat in der Religion. Als Ausdruck des religiösen Gefühls, jener urgewaltigen, in der Tiefe des menschlichen Gemütes sich entwickelnden Seelen-Bewegung und Strebung, wurde sie von jeher vorzugsweise geübt und hat sie stets ihre höchste Kraft entfaltet. Sie ist, im irdisch gegebenen und bemessenen Raum, ein Abdruck der Gesetze, Prinzipien und Erscheinungen des Welten-Baues, den der Weltgeist im unendlichen Raume aufgeführt. Wie dieser die Materie, die sich zunächst durch die Anziehungskraft zur Masse zusammenballt, durch die Fliehkraft in Teile spaltet, zwischen diese Teile weite trennende Räume setzt, die Teile zu selbständigen Welten, zu Sonnen und Planeten abrundet, und doch all dieses Auseinanderstrebende und Eigenlebige durch das Urgesetz, die Anziehung, zur Harmonie, zum System, zu einem System von Systemen vereint — all dies ahmt die Baukunst direkt am körperlichen Stoff und im sinnlichen Raume nach. Wir sagen direkt; es geschieht nicht durch Symbol, nicht durch entfernte Analogien, welche aufzufinden erst der Verstand aufgefordert werden müßte, sondern unmittelbar vor den Sinn stellt die Baukunst ihre kühnen, großartigen und kunstreichen Raumgebilde, in denen auf eine erstaunliche, gleichsam wunderbare Art die Gesetze der zusammenhaltenden Schwerkraft aufgehoben scheinen, der Stoff in unzählige Teile differenziert und durch große Räume getrennt ist, und doch die Teile sich gegenseitig bedingen und tragen und zu einer großen Ganzheit verbinden — ein direkt anschauliches, wiewohl in irdischen Maßen gehaltenes Abbild jener Dispositionen, welche den Welten-Stoff in einen Welten-Bau verwandelten, und daher unmittelbar die Empfindung anregend und das Gefühl von dem erhabenen und wunderwirkenden Geiste, der das Universum gegründet, in uns erweckend.

Von ganz demselben psychologischen Gehalt und von ganz analoger

Wirkung auf unser Gemüt ist nun auch die Ton-Baukunst, die Polyphonie, die ja, wie der frühere Vergleich klargelegt hat, mit durchgreifendster Analogie nach denselben Tendenzen in ihrem Ton-Raum waltet und mit ihrem klingenden Stoffe verfährt, nach welchen die Architektur ihre sichtbaren Gebilde aufführt. Somit ist die Polyphonie die Ausdrucksform des religiösen Gefühles im Bereich der Tonkunst, und daher ist und war sie von jeher der Stil der Kirchenmusik. Diese Bedeutung wird ihr um so entschiedener aufgeprägt, als das Folgende hinzukommt. Homophonie und Polyphonie verhalten sich zu einander wie die beiden philosophischen Begriffe „Mikrokosmos" und „Makrokosmos" — Mensch und Welt. Durch den homophonen Stil, in welchem eine Melodie als alleinherrschende auftritt und alles Uebrige sich um diese als Beiwerk, Ergänzung, Hintergrund gruppiert, spricht sich das Einzelwesen, das Individuum aus, in jenen Seelenstimmungen, in denen es wesentlich sein Ich fühlt und alle Dinge von diesem Centrum des Ich aus auffaßt und empfindet. Im polyphonen Stil hingegen, welcher das Musik-Element zu einer Vielheit gleichberechtigter, zusammenwirkender, sich gegenseitig bedingender, zur Ganzheit sich zusammenschließender Melodien ausbreitet, finden diejenigen Stimmungen ihren Ausdruck, in denen wir unser eigenes und alle anderen Individuen nur als Teile des großen Ganzen, in diesem aufgehend, empfinden, in denen unser Gefühl nicht bei dem Einzelnen, sondern bei dem Allgeiste weilt. — Aus dieser transcendentalen Natur des Kontrapunktes, aus dieser vollkommenen Deckung der religiösen Idee mit der Polyphonie als deren Ausdrucksform, wird es nun auch begreiflich, daß der größte und tiefsinnigste Kirchenmusiker, Sebastian Bach, zugleich der größte, der unvergleichliche Meister des Kontrapunktes, gleichsam die Verkörperung der polyphonen Stilidee ist, welche sich bei ihm in ihrer höchsten Kraft, in einer unerschöpflichen Fülle und in strengster Reinheit, unbeeinflußt, unabgeschwächt durch irgend welche homophonen Elemente, offenbart.

— Daß sich hinsichtlich dieser inneren Bedeutung eine gewisse Art des accordischen Stils mit dem kontrapunktischen berührt, daß jener ebenfalls, in einer anderen, gleichsam elementaren Weise, religiöses Empfinden zum Ausdruck bringt, ist bereits an einer früheren Stelle (S. 82, 83) erörtert worden. Es hat sich dort auch ergeben, daß diese innere Verwandtschaft eine Annäherung und Verschmelzung beider Stile zur Folge hat, daß der accordische Stil oft in den kontrapunktischen und zwar in die kunstvollste Art desselben übergeht: man betrachte das zweite Beispiel auf S. 83, welches zwar von negativer Selbständigkeit der Stimmen, namentlich von rhythmischer Entgegensetzung derselben sehr wenig aufweist — der Stil bleibt eben wesentlich ein accordischer — dagegen die höhere, positive Selbständigkeit durch wichtigen, thematischen Inhalt jeder einzelnen Stimme in hervorragendem Grade entfaltet.

Haben wir die Polyphonie als Verkünderin des Ueberirdischen, Heiligen, mithin eines nach Tiefe und Umfang sehr mächtigen Bereiches

des menschlichen Seelenlebens erkannt, so greift doch anderseits ihre Ausdrucksfähigkeit noch über dieses Gebiet hinaus. Denn die Polyphonie enthält einzelne Stilmomente, welche für gewisse seelische Prozesse auch innerhalb der weltlichen Empfindungen den treffenden Ausdruck darbieten.

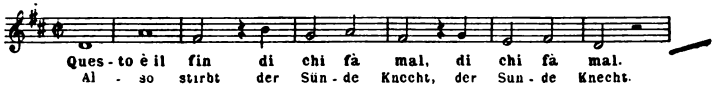
Ein solches Moment ist zunächst das Prinzip der *Konsequenz*, welches der kontrapunktischen Gestaltungsweise innewohnt. Konsequenz ist das Gesetz der Entwickelung namentlich in zwei seelischen Vorgängen: im folgerechten *Denken* und im streng auf einen einheitlichen Zweck gerichteten *Wollen* oder *Handeln*. Was aus einer dieser Sphären stammt, wird daher seine musikalische Verkörperung durch den Kontrapunkt finden.

Zwei besonders prägnante Fälle der ersteren Art, eines Denkvorganges, finden sich in den Beethovenschen Symphonien, in dem Trauermarsch der „Eroica" und in dem langsamen Satz der A dur-Symphonie. In beiden Tonsätzen herrscht die tiefste Melancholie. Die melancholische Gemütsstimmung aber neigt zu tiefem, grüblerischem Nachdenken, zu angestrengter Meditation über die eigene Stimmung oder über deren Ursache, und dieser Zug prägt sich in beiden Sätzen durch einen zeitweisen Uebergang in den völlig polyphonen Stil aus: in der Mitte der Sätze, wo der Drang und Druck der Stimmung ein besonders gespannter wird, tritt einer der Hauptgedanken plötzlich in der Form eines kontrapunktischen Themas auf und läßt aus sich einen längeren Satzteil hervorgehen, der streng fugenmäßig gehalten ist.

Als Ausdruck rüstiger Arbeitslust, welche mit stetigem, kraftvollem Wirken und Kämpfen auf *ein* Ziel lossteuert, tritt die Fuge oder ein fugenähnlicher Tonbau öfter in den Finales größerer Instrumentalstücke auf, um durch solche höchst zusammengefaßte und energisch belebte Schlußstimmung die Entwickelung des ganzen Werkes zu gipfeln und zu krönen. Als einige der bedeutendsten Beispiele führen wir an: das von ungemeiner Lebendigkeit durchströmte und straffeste Konsequenz bekundende Finale des C dur-Quartetts op. 59 von Beethoven; die in den größten Dimensionen angelegte Schlußfuge der umfangreichsten unter den Beethovenschen Klaviersonaten, B dur op. 106; den freudig-rüstigen, unabläßig und gleichsam siegreich vordringenden Finalsatz des Mendelssohnschen Oktetts für Streichinstrumente; den Schlußsatz der Mozartschen großen C dur-Symphonie, welcher nach bereits sehr reicher kontrapunktischer Entfaltung mit einer auf fünf Themen gegründeten Fugenkombination endigt.

— Es spiegeln sich aber im Kontrapunkt die Denkvorgänge nicht nur insoweit ab, als es das Prinzip der Konsequenz im Denken, der Logik betrifft, sondern die Polyphonie hat überhaupt, im allgemeinen Sinne, etwas *Gedankenhaftes*. Die Abwesenheit füllender Begleitung giebt ihr das Gepräge des Körperlosen, Abstrakten; das in einer einzigen abgelösten Stimme auftretende Thema wirkt wie ein Schemen, wie eine bloße Idee; und wird das Thema dann in verschiedene Stimmen und Tonlagen versetzt, so erscheint dies wie die vielseitige Betrachtung, die Hin- und Herwendung des Grundgedankens. Daher ist die Form des einstimmigen Themas mit einer kurzen kontrapunktischen Bearbeitung der treffende Aus-

druck für eine „Sentenz“ oder überhaupt ein Gedankenresultat, und daher greifen zu diesem Ausdruck sowohl Mozart im Finale des „Don Juan“ (in dem letzten, bei Aufführungen weggelassenen Teile desselben), wo die „Moral“ des Stückes verkündet wird,



als auch Weber am Schlusse des „Freischütz“, wo für das gewaltsame Ende des Kasper der erklärende Gedanke gefunden und ausgesprochen wird, in der bekannten Stelle: „Er war von je ein Bösewicht“ u. s. w. —

Nun sind zwar die eben besprochenen, im Kontrapunkte sich widerspiegelnden Momente: die „Konsequenz“ und das „Gedankenhafte“, denjenigen Stimmungen, die wir hier angeführt haben, vorzugsweise und wesentlich eigen, aber offenbar können diese Momente als gelegentliche in allen möglichen Seelenzuständen vorkommen, denn sie liegen in der menschlichen Natur überhaupt: in jeder Stimmung kann einmal, hier oder dort, der Drang zu streng folgerechter Entfaltung des Stimmungslebens sich geltend machen, und in jeder kann die im menschlichen Gemüt wurzelnde Neigung zum Meditativen, zum Uebergehen in rein Geistiges, irgendwo auftauchen und herrschend werden. Es folgt daraus, daß der Kontrapunkt, der hierfür den Ausdruck zu geben berufen ist, als gelegentliche und vorübergehende Erscheinung in Tonwerken aller Gattungen, welcher Gefühlsart auch immer sie sein mögen, auftreten kann, daß er mithin, über seine eigentliche umfangreiche Domäne hinaus, tief hinein in die gesamte Tonkunst Wirkungen auszuüben hat.

— Diese Einfügungen kontrapunktischer Teile in homophone Werke stellen einen ersten Grad der Verbindung beider Stilgattungen dar. Die letzteren streben aber nach einer noch weit innigeren und stetigeren gegenseitigen Vereinigung; und erst wenn diese sich vollzieht, erzeugt sich eine Stilart, welche in gewissem Sinne als der höchste, als der normale Musikstil zu betrachten ist und den weitaus größten Teil des ganzen musikalischen Gebietes beherrscht.

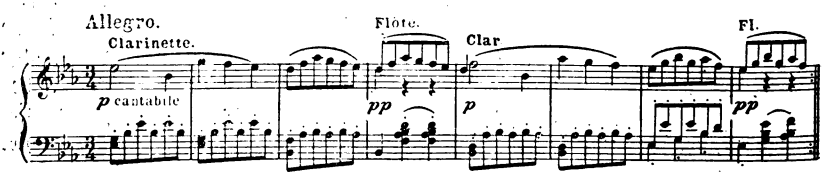
Diese Stilart zu beleuchten, soll die Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

6. Der gemischte Musikstil.

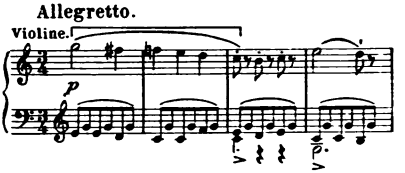
Die absolute Homophonie und die reine Polyphonie sind die extremen Grade einseitiger Stilrichtungen. Die Polyphonie kann trotz ihrer Einseitigkeit nicht nur für sich allein bestehen, sondern sogar ein großes Gebiet ausschließlich beherrschen, weil sie eine reiche Stilart, die denkbar reichste ist. Die Homophonie hingegen ist arm; eine längere oder ausschließliche Herrschaft derselben würde den Eindruck der Dürftigkeit zur Folge haben, ist mithin unzulässig. Der aufs höchste gesteigerte Reichtum des Kontrapunktes hat jedoch seine Kehrseite, er hat den Ausschluß gewisser Elemente, daher in gewissen Punkten einen Mangel zur Folge. Da hier

Alles bedeutend, sozusagen Alles Geist ist, so fehlt der Körper, es fehlt die Ausfüllung durch rein begleitende Harmonie, durch das Accordelement, dieser als Grundlage zugehörige Teil bleibt stets nur innerlich empfunden, gelangt nicht zur äußeren Erscheinung; hiermit fällt zugleich der Reiz fort, welchen die kompakte Harmonie auf das Gehör, auf das sinnliche Schönheitsempfinden desselben ausübt. Es fehlt ferner jener innere Gegensatz, den der homophone Stil zeigt, der Gegensatz von Haupt- und Nebenwerk, von Herrschendem und Dienendem, von Elementarem und individuell Ausgestaltetem. Auch findet die plane Gruppierung und der rhythmisch-symmetrische Periodenbau, welche der homophonen Musik eigen sind, hier, bei der Verschlingung der vielen, in ihrer rhythmischen Gestaltung sich kreuzenden Melodien, keine oder nur verhältnismäßig selten eine Stelle. Eine polyphon stilisierte Musik gleicht einer Reihe von Lebenstagen, welche von unaufhörlichen bedeutenden Eindrücken oder von ununterbrochener hochwichtiger Thätigkeit erfüllt sind: wir werden eine solche Zeit als einen Gipfel- und Glanzpunkt unsres Lebens empfinden, sie aber als Norm der ganzen Lebensgestaltung nicht ansehen, sie für alle Dauer nicht wünschen können, denn diese Norm wird nur durch Wechsel oder Mischung des Gegensätzlichen, des Gehaltreichen und Einfachen gewonnen; ohne dergleichen erfolgt aus der Bereicherung des besten Teiles unsres Ich die Verarmung aller übrigen Teile, die Verkümmerung unsres Gesamtlebens. In gleichem Sinne entwickelt sich erst aus der Vereinigung der beiden kontrastierenden Stile der normale Musikstil, welcher für alle nicht direkt auf das Religiöse gerichteten Empfindungen, also für das ganze, unermeßliche und an Inhalt unendlich mannigfaltige Bereich der weltlichen Gefühle die entsprechende Ausdrucksweise darbietet.

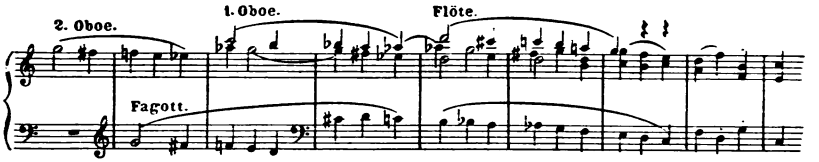
Die Verbindung der Stile stellt sich in zweierlei Weise her, teils als ein Nebeneinander, als Wechsel, teils als ein Ineinander, als Verschmelzung. Zur ersteren Art sind bereits die zu Ende des vorigen Kapitels angeführten Fälle kontrapunktischen Stiles auf außerreligiösem Gebiet zu zählen, wo die Polyphonie einen größeren oder geringeren Teil eines sonst homophonen Werkes beherrscht. Von diesen Einzelfällen abgesehen, finden aber überall in gediegenen Werken häufige kontrapunktische Einschaltungen für kurze oder sehr kurze Stellen statt, so daß durch vielen und vielfältigen Wechsel homophoner und polyphoner Elemente eine sehr lebensvolle Stilweise entsteht. Auch tritt diese reiche Durchsetzung mit polyphonen Gruppen keineswegs nur in Werken ernsten Stimmungsgehaltes, sondern selbst in den heitersten auf; Beispiele seien: die kurzen, neckischen Nachahmungen in dem wohlbekannten, lieblich-fröhlichen Trio der Mozartschen Es dur-Symphonie:



und das längere Sätzchen aus dem Menuett der großen C dur-Symphonie von Mozart, in welchem dessen Themamelodie:



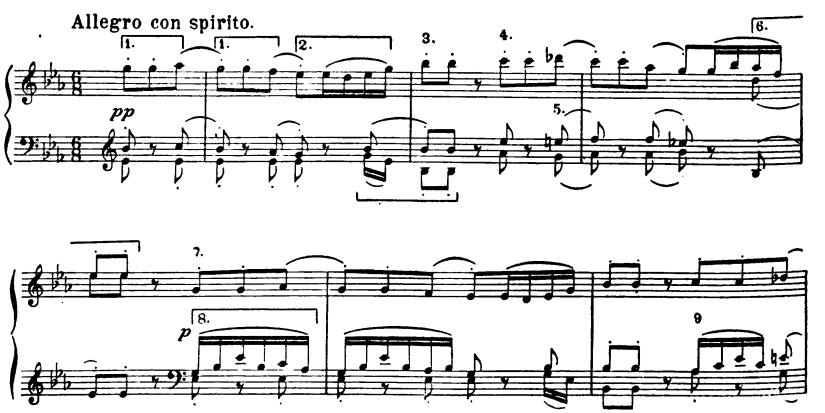
zu einer reizvollen dreifachen Engführung ausgesponnen wird.

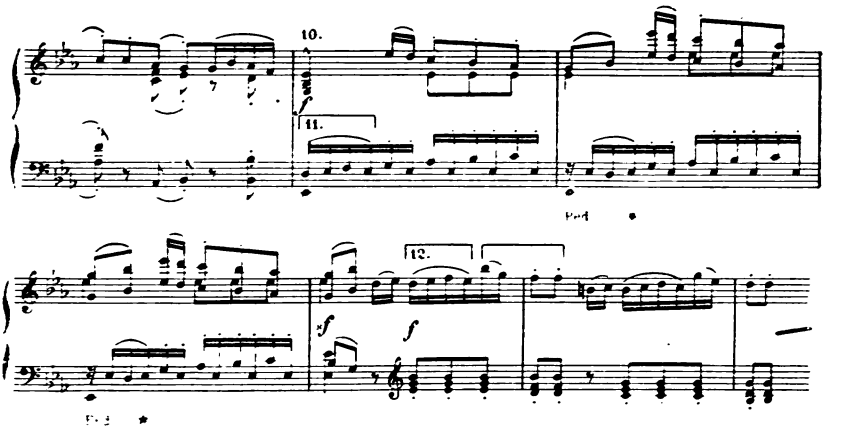


Die Möglichkeit, den Kontrapunkt dem heiteren Genre, und zwar mit wirklich heiterem Charakter einzuverleiben, obwohl wir ursprünglich in ihm einen durchaus ernsten Empfindungsgehalt vorfanden, erklärt sich daraus, daß die Töne, aus denen die kontrapunktischen Formen sich aufbauen, vor allem *selbst* stimmungsvoll sind und den verschiedensten Gefühlsarten angehören können. Wir haben uns gegenwärtig zu halten, daß der Kontrapunkt *Stil* ist; der Stil hat an sich einen bestimmten Charakter, ob er aber bei seiner Anwendung diesen Charakter behält und voll ausspricht, oder ob er in einem Charakterbild anderer Art als ein nur mitwirkendes Element aufgeht, das hängt in letzter Instanz vom *Inhalte* ab. Auch die erhabene Kirchenmusik eines Seb. Bach ist nicht durch die sinnvolle Stilform der Polyphonie *allein* erhaben und religiös, sondern endgültig erst dadurch, daß dem transcendentalen Wesen der letzteren der eigene Stimmungsgehalt der Töne, welche in diese Form einfließen, entspricht. Es erklärt sich hieraus noch eine andere, vielbemerkte und vielbesprochene Erscheinung, diejenige nämlich, daß es von Tonkünstlern geringeren Ranges so viele „trockene" kontrapunktische Werke giebt. Hier ging die künstlerische Thätigkeit lediglich in der Herstellung der schwierigen Form auf, Gefühl und Phantasie waren nicht reich und tief genug, um diese Form mit einem würdigen, überhaupt mit einem merklich gemütanregenden Inhalt zu erfüllen; diese Kälte des Inhalts läßt nun auch keine innerliche Wirkung von seiten der Form aufkommen, und so erscheint hier dieselbe als *leere* Form. Auf *diese* Werke paßt der Ausspruch der Formalisten von den „bloßen" Formen; aber diese Werke sind nicht die echten, nicht die Meisterwerke der Kunst, sondern nur unzureichende, in der Technik steckengebliebene Versuche.

Dem ebenbesprochenen *Nebeneinander* und *Wechsel* beider Stilgattungen steht als andere Art ihrer Verbindung die gegenseitige *Durchdringung* gegenüber. Sie findet in doppelter Richtung statt, indem

einerseits der Kontrapunkt Elemente der Homophonie in sich aufnimmt, anderseits die letztere sich den Prinzipien der Polyphonie annähert. Jenes geschieht, wenn kontrapunktische Stücke in das Geflecht ihrer wesentlichen Stimmen auch reine Begleitstimmen oder ausfüllende Accorde einfügen, im Gruppenbau etwas von der deutlichen und symmetrischen Gliederung homophoner Werke annehmen, und auch wohl des Schmuckes einer wechselnden farbenreichen Instrumentation, wie sie ebenfalls homophonen Werken eigen ist, sich bedienen. Durch dieses Verfahren wird der Kontrapunkt körperlicher, er wird von seiner abstrakten Erhabenheit allerdings auf ein mehr irdisches Niveau herabgerückt, dafür aber in seiner Herbheit gemildert, und auch dem sinnlicheren Teile der menschlichen Natur wird nunmehr Rechnung getragen. In solcher Gestalt tritt der Kontrapunkt meist in den neueren Kirchenmusiken und Oratorien auf, z. B. in den Haydn'schen, in den Mendelssohn'schen; und wo die Polyphonie sich innerhalb homophoner Werke zeigt, nimmt sie ebenfalls gern diese vermittelnde Form an. — Die andere Art der Verschmelzung, diejenige, welche von der Homophonie ausgeht, besteht darin, daß die Begleitung der Melodien dem Wesen des Kontrapunktes zustrebt, indem sie, ohne ihre Natur als Begleitung aufzugeben, irgend ein Element der Freiheit adoptiert. Sie wird dadurch gehaltreicher und verleiht der Melodie eine wertvollere Unterstützung. Sie dient dann derselben, um es gleichnisweise auszudrücken, nicht mehr als willenloser Sklave, sondern wie ein Minister seinem Fürsten dient, nicht als Maschine, sondern als Persönlichkeit: durch Darbietung eigener Ideen, durch selbständige Ausführung und Förderung dessen, was der Herrscher beabsichtigt. So bildet sich jener Stil, welcher Gediegenheit und Feinheit auf der Basis des Natürlich-Einfachen (der Homophonie) entfaltet und daher unter den mannigfaltigen Schattierungen des gemischten Stiles der grundlegende und hauptsächliche ist. Aus der unermeßlichen Fülle von Beispielen, welche das Wesen dieser Stilgattung anschaulich zu machen geeignet sind, wollen wir zwei auswählen. Zunächst den Anfang des ersten Allegros der Haydn'schen Es dur-Symphonie.



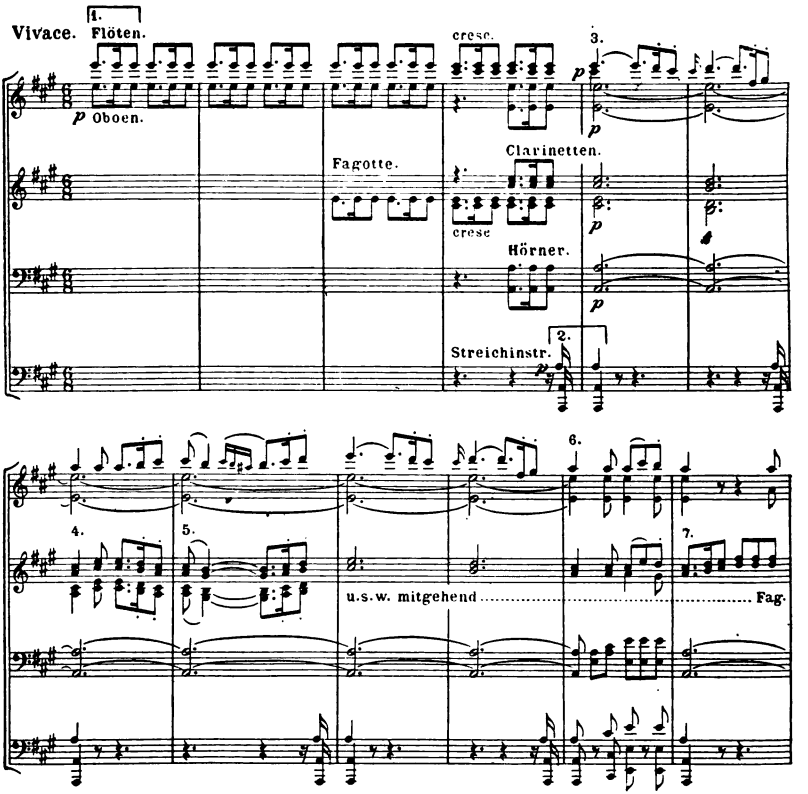


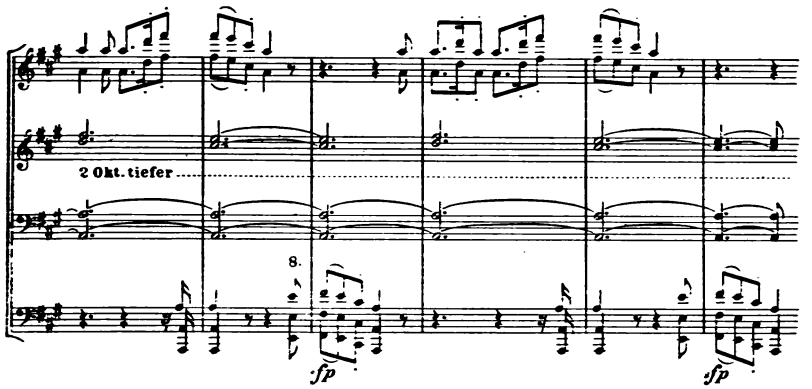
Es ist so belehrend als interessant, dieses Beispiel auf das eingehendste zu analysieren.

Den Figuren des Anfangs (1) verleiht die Begleitung eine direkte, accordische Unterstützung, und doch zeigt sie dabei sofort eine Selbständigkeit, ein eigenes Leben: sie unterstützt nur den ersten und dritten Ton der Figur, pausiert während des zweiten. Die so ergriffene rhythmische Ordnung hält sie fest, auch wo die Melodiefigur sich ändert (2). Hingegen beliebt es ihr, bei 3, dem ersten Phrasierungsmoment in der Melodie, mit letzterer zusammenzufließen und beide Achtel zu unterstützen. Hierzu treten noch feinere detaillierende Züge: die Mittelstimme schließt sich der Spielart der Melodie an (zwei Achtel aneinandergebunden), während die Unterstimme anfangs nur abgestoßene Töne bringt. Unter Fig. 2 und 3 hilft die Begleitung der Melodie durch Miteinstimmen in ihren lebhafteren Gang, aber sie thut es in der Form der Gegenbewegung. Der folgende Satzteil (4 bis Ende 6) wird im wesentlichen auf die gleiche Weise behandelt. Das hier abschließende Themasätzchen rückt nun (bei 7) zur Wiederholung in die tiefere Oktave, wobei es etwas stärker vorgetragen wird (piano statt pianissimo). Die Unterstimme bringt dazu ihre vorige Formation wieder, die Mittelstimme aber trennt sich von ihr, um eine belebte, gebundene Figur einzufügen (8), die sie gleichwohl nach zwei halben Takten eigenwillig verläßt, ebenso eigenwillig bei 9 wieder aufnimmt, um sie noch früher, kaum begonnen, wieder aufzugeben und in ihrer vorigen Art (wie bei 5) weiterzugehen. Bei 10 mündet der wiederholte Themasatz in einen neuen Satz und im selben Augenblick bricht ein Forte herein, zu welchem das ganze Orchester zusammentritt. Hier ist es höchst charakteristisch, wie die Mittelstimme, welche eine lebendige und kraftvolle Figur in das Ensemble einfügen will, gleich mit dem Anfangston d (11), der gegen den gleichzeitigen Accord eine Dissonanz bildet, sich als ein eigenes Lebewesen geriert. Die Anerkennung ihrer selbständigen Bedeutung wird ihr auch in einem solchen Grade zu teil, daß sie sogar auf den Fortgang der Ideen selbst Einfluß gewinnt, daß nämlich ihr Anfangsmotiv (11) in die Melodie

hinaufsteigt (12), und dort, mit dem Motivteilchen 6 vereinigt, eine neue Figur erschafft. — Man vergegenwärtige sich nun dies alles im Zusammenhange und im Fluß der Bewegung: welch eine köstliche, feine und frische Belebtheit durchströmt diese Partie, nicht nur in ihrer Melodie, sondern auch, so zu sagen, in ihren inneren Organen! Die Instrumente bethätigen sich nicht als ein Haufen von Stimmen, sondern als eine Schar rüstiger Arbeiter, deren jeder mit eigenem Eifer Hand ans Werk legt.

Unser zweites Beispiel sei der Anfang des ersten Allegros der Beethovenschen A dur-Symphonie. Hier, am Eingange eines durchaus großartig angelegten Werkes, hat auch die Organisierung der Begleitstimmen, obwohl sie einer Melodie von einfachem, anmutsvoll-heiterem Charakter dienen, sogleich ein großartiges Gepräge. Wir blicken in einen ganzen Kosmos von Stimmen, und fühlen vor, welche Mächte dieselben später entfalten werden, wenn ihre Lebensfülle, die sich hier nur versteckt und andeutungsweise rührt, voll und losgebunden hervortreten darf. — Dieses Beispiel konnte, wenn wirklich die Anschauung seines inneren Reichtums gegeben werden sollte, hier nicht in die Form eines spielbaren Klavierauszuges gebracht werden, wir müssen den Leser bitten, sich an einer gedrängten Orchesterpartitur zu orientieren.

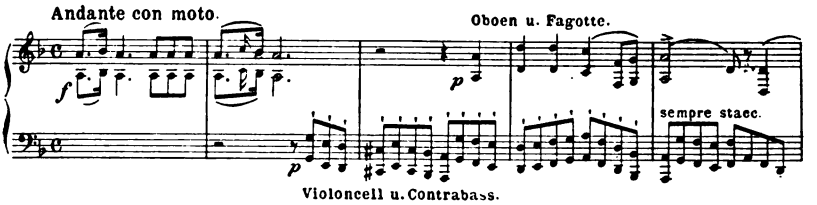


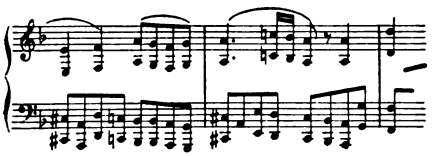


Der Themamelodie, welche bei 3 beginnt, geht eine Einleitung voraus, in der die zahlreichen zur Begleitung bestimmten Instrumente sich erst allmählich zusammenscharen. Sie führen hierbei sämtlich das rhythmische Motiv (1) aus, welches dem ganzen Stücke zu Grunde liegt, nur die Streichinstrumente, die den Grundbaß bilden, bringen, als letzte eintretend, ein eigenes zweitöniges Motiv von verhalten energischem Charakter (2). Wenn nun die Melodie, von der Flöte vorgetragen, anhebt, setzen sich alle Blasinstrumente zu langen Accordtönen nieder. Oboen und Hörner verweilen auf diesen langen Tönen unverrückt fast durch das ganze Themasätzchen. Fagotte und Klarinetten hingegen treten bei 4 aus ihrer Ruhe, um in munterem Rhythmus und mit blühendem Vollklange sich dem Gang der Melodie anzuschließen, teils in Gegenbewegung (4), teils in paralleler Bewegung (5), worauf sie zu ihren ruhigen Tönen zurückkehren. Währenddessen haben die Streichinstrumente nur von zwei zu zwei Takten ihr kurzes Motiv hören lassen. Wenn das erste Sätzchen abschließen will (6), legt plötzlich alles Hand an, die rhythmische und melodische Bewegung der Oberstimme zu unterstützen. Im Moment des Schlusses selbst gehen die meisten Stimmen wieder in die Ruhe über, aber Klarinetten und Fagotte treten mit einem markanten kleinen Gang hervor (7), der die Pause bis zur Fortsetzung der Melodie überbrückt. Die frühere Konstellation tritt nun wieder ein: die Haltetöne der Bläser, das rhythmische Pochen der Streichinstrumente. Jetzt aber rühren sich die bisher reservierten Bässe um so energischer und ergreifen in einer Nachahmung (8) das eben gehörte Motiv der Melodie, indem sie dessen zarte, luftige Natur, durch ihre massigen tiefen Töne und durch scharfen Accent, in eine kräftige verwandeln. Das Gleiche geschieht nach zwei Takten noch einmal. — So erblicken wir hier überall eine Fülle von Leben, eigenes Wollen, selbständige Bethätigung. —

Die Annäherung einer Melodiebegleitung an den polyphonen Stil kann sich auch bis zum direkten Uebergang in den letzteren steigern, indem die Begleitstimmen das Accord- oder Figuralwesen aufgeben und kontrapunktischen Gang annehmen. Dies geschieht z. B. im Beginn des Andante

der Mendelssohn'schen A dur-Symphonie, wo die elegische Melodie durch das selbständige Schreiten des Basses in abgesetzten, klangarmen Tönen (piano staccato) einen feierlich-düsteren Hintergrund erhält.





— Die angeführten Untergattungen des gemischten Stiles können nun, wie leicht begreiflich, in mannigfachem Wechsel vorkommen und unter sich wieder neue, vielfältige Mischungen eingehen; auch kann der gemischte Stil zeitweise durch die ganz reinen Stilarten abgelöst werden, es kann, ebensowohl wie der absolute Kontrapunkt, auch die absolute Homophonie einmal zu Worte kommen. Indem alle diese Möglichkeiten zusammenfließen, entsteht jene unerschöpflich reiche Stilweise, welche die gediegenen Werke aller weltlichen Musikgattungen beherrscht, sowohl die Instrumentalmusik jeder Art, als auch die Vokalmusik vom einfachen Liede an bis zur umfangreichen und vielgegliederten Oper.

7. Klangstärke und Klangfarbe.

Alles, was wir bisher an musikalischem Material und an Prinzipien für seine Verarbeitung vorgefunden haben, gründete sich auf diejenigen beiden Eigenschaften des Tones, welche man als seine wesentlichen und inneren bezeichnen kann: Klanghöhe und Zeitdauer. Aus der Verschiedenheit der Klanghöhen gingen hervor: das Tonsystem, die Tonarten und die Harmonie, aus der Zeitmessung leiteten sich Takt und Tempo her, aus dem Zusammenwirken von Tonhöhe und Rhythmus entsprangen, als vorläufig bedeutendste Früchte der ganzen Entwicklung, die Melodie, mit ihrem Gruppen- und Satzbau und ihrer Motivgestaltung, und die Stilweisen: die accordische, homophone und polyphone.

Was jetzt an musikalischem Material erübrigt, betrifft die äußeren Eigenschaften des Tones. Kein Ton kann nämlich zum wirklichen Erklingen gelangen, ohne eine gewisse körperliche Erscheinungsform anzunehmen, welche sich in doppelter Hinsicht wahrnehmbar macht: als sinnliche Quantität, d. i. als Grad der Klang-Stärke, und als sinnliche Qualität, d. i. als Art des Klanges oder „Klang-Farbe“ („Timbre“).

Daß das Gebiet der Klang-Stärke (mit einem neueingeführten Fremdwort „Dynamik“ genannt) von erheblichster Wichtigkeit für den Ausdruck

ist, liegt auf der Hand. In ihm manifestiert sich die mächtige oder sanfte Erregung, mit welcher ein Gefühl in unserer Seele waltet, in ihren unzähligen Abstufungen von der zartesten Schwingung des Gemütes bis zu seiner gewaltigsten, freudigen oder schmerzlichen Erschütterung, oder bis zur kraftvollsten Entfaltung der Willensenergie.

Außer dem positiven Stärkegrad, in welchem die Töne erklingen, ist der dynamische Unterschied aufeinanderfolgender Töne, welchen die „Accentuation" ergiebt, von hoher Bedeutung. Der Accent hebt innerhalb der Tongruppen die hauptsächlichen, in irgend einer Beziehung gewichtigsten oder gehaltreichsten Töne durch stärkeren Klang hervor, und gleicht so dem Deklamationsaccent der Sprache, welcher ebenfalls die für den Gedankensinn bedeutendsten Worte durch kräftigere Lautierung in den Vordergrund stellt. Es ist klar, daß die einzelnen Accente unter sich wieder Abstufungen zeigen müssen, je nach dem größeren oder geringeren Grade inneren Nachdrucks der betreffenden Töne. Die weiteren Einzelheiten der Accentlehre übergehen wir für jetzt, sie werden besser in dem Abschnitt „Aesthetik des Vortrags" zur Sprache gebracht.

Die Klang-Farbe umfaßt ein sehr großes Bereich von Klangerscheinungen und behauptet, wie bekannt, ebenfalls eine sehr wichtige Stelle unter den in der Musik zusammenwirkenden Elementen. Drückt sich in der Klang-Stärke das Kraft-Maß des darzustellenden Gefühles aus, so bildet die Klang-Farbe einen Ausdruck für den Charakter des Gefühles selbst. Jedermann kennt und empfindet den Unterschied der psychischen Wirkung zwischen dem sanften, luftigen, idealen Flötenton und dem scharfen, markigen, festlich-glänzenden Ton der Trompete, oder dem zarten, feinen, anspruchslosen und doch so gefühlshaltigen der Geige, dem dumpfen, gedrungenen, rauhen und ernsten des Kontrabasses u. s. f.*

Die Klangfarbe ist, wie leicht zu begreifen, unendlicher Varietäten fähig. Auch gab es im europäischen Musikleben eine Epoche (kurz vor Entwicklung der Klassicität im 15. und 16. Jahrhundert), in welcher man diese unbegrenzte Fähigkeit auszunutzen suchte; es waren damals nicht nur sehr viele, verschieden klingende Instrumente in Gebrauch, sondern man empfand auch keine Veranlassung, der weiteren Vermehrung der Instrumente Einhalt zu thun. Bald danach jedoch trat das Bestreben hervor, aus dieser Vielheit eine Auswahl zu treffen. Dieselbe wurde allmählich eine immer bestimmtere, und erhielt endlich zur Zeit der klassischen Instrumentalmeister (gegen Ende des vorigen Jahrhunderts) eine abschließende Gestalt, welche allgemein als Norm anerkannt wurde. Als solche ist sie denn auch, wenig-

* Der figürliche Ausdruck „Klang-Farbe" ist eigentlich kein ganz zutreffender. Wir sprachen eben z. B. vom „dumpfen, rauhen, gedrungenen" Ton des Kontrabasses — lauter Bezeichnungen, welche dem Gebiet der Farbe nicht angehören; die Klangarten enthalten eben viele Eigentümlichkeiten, für die man bei körperlichen Erscheinungen anderer Art: Formen, Beschaffenheit der Oberflächen, Härte oder Weichheit u. a. m. Vergleichungen aufsuchen muß. Dennoch ist im ganzen jenes Wort sehr passend und mit Recht gebräuchlich geworden, weil der Haupteindruck, den das Ohr von den Klangarten erhält, auffallend vergleichbar dem Eindruck ist, den das Auge von den Farben empfängt.

stens in ihren Grundzügen, bis heute in Geltung geblieben. Wir begegnen somit auch hier jenem eigentümlichen Walten des musikalischen Kunstgeistes, demzufolge niemals der grenzenlose, ungeformte Stoff, sondern stets eine bestimmte Auslese desselben in die Kunst aufgenommen wird, und zwar eine Auslese, die in sich ein geordnetes Ganzes, ein *System* bildet — denn in der That als ein System, als eine *Organisation* wird unsere Untersuchung alsbald die Instrumenten-Auswahl, welche sich in der klassischen Zeit festgestellt hat, erkennen lassen.

Der Umkreis musikalischer Klangfarben ist, wie bekannt, mit den Instrumenten noch nicht beschlossen, es stehen diesen vielmehr, als eine zweite Gruppe von Musikorganen, die *menschlichen Stimmen* in ihren vier, oder, wenn man die sogenannten „Mittelstimmen" mit einbegreift, sechs Hauptarten (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Baryton, Baß) gegenüber. Eigentlich hat die Stimme jedes einzelnen Singenden ihre besondere Klangfarbe, doch treten diese individuellen Unterschiede zunächst gegen jene weit auffallenderen Gattungsunterschiede zurück. Bei den Instrumenten sind *nur* die Gattungsunterschiede von wirklichem Belang. Zwei Geigen, zwei Violoncelle werden fast nur bezüglich der *Schönheit* oder *Stärke* des Tones Differenzen zeigen, die *Gleichheit des Grundcharakters* überwiegt hier stets in entschiedenem Grade.

Wenn wir genauer beobachten, bemerken wir, daß die einem Musikorgan aufgeprägte Klangfarbe keine starr einheitliche, sondern nur eine *Grundfarbe* ist, welche sich innerhalb des Organs mannigfach *schattiert* und *abwandelt*. Vor allem modifiziert sie sich nach den *Gruppen* der *höheren, mittleren* und *tieferen* Töne des Organs. Höhe und Tiefe unterscheiden sich durchgängig in der Musik durch helleren und dunkleren Klang; dieser Umstand, zusammenwirkend mit der eigentümlichen Natur der einzelnen Organe, erzeugt oft bedeutende Verschiedenheiten jener Gruppen, nicht nur im Helligkeitsgrade, sondern in der Klangfarbe selbst, wenn auch ein gemeinsames Grundkolorit immer erkennbar bleibt. Namentlich weicht die *tiefe* Lage im Timbre stets von den anderen erheblich ab, während Mitte und Höhe sich näher zu stehen pflegen. Man erinnere sich an das tiefe Register der Altstimme, an dasjenige der Klarinette, an die tiefen Saiten des Violoncells u. s. f. Uebrigens sondern sich diese Gruppenfärbungen nicht plötzlich von einander, vielmehr läßt sich eine sehr allmähliche Nüancierung von Ton zu Ton durch den ganzen Umfang des Organes verfolgen. — Eine andere durchgängige Spaltung der Grundfarbe in Unterarten entspringt aus dem *Piano oder Forte* der Tonangabe. Der leise Ton hat stets auch in der Färbung etwas Mildes: etwas Weiches, Schwebendes und gleichsam *Immaterielles*, während bei dynamischer Verstärkung sich allmählich ein stofflicher, konsistenter, glänzender Klang, der sogenannte *Metall-Klang*, einfindet. Die Unterschiede, die sich hieraus ergeben, sind oft sehr markant. So sind z. B. die Piano-Töne des Waldhorns außerordentlich weich, sie erscheinen wie ein flüssiges oder hauchartiges Tonelement, wogegen seinem Forte eine rauhe und heftige Vibration und ein hervorstechend materieller Klang eigen ist. — Die Grund-

farbe kann endlich noch durch die verschiedene Behandlung des Organs mehr oder weniger abgetönt werden. Bei den meisten Instrumenten ist allerdings nur ein geringer Spielraum hierfür vorhanden, die Unterschiede sind fast nur auf eine schönere, edlere Tongebung und deren Gegenteil beschränkt; hingegen lassen sich bei den Streichinstrumenten, besonders der Geige, durch die Art der Bogenführung auch Charakterunterschiede erzielen. Doch wird die Variabilität selbst der Geige völlig in Schatten gestellt von derjenigen des menschlichen Stimmorgans, welche eine fast unbegrenzte zu nennen ist. Man wird dies begreiflich finden, wenn man an den Sprechton der Menschenstimme denkt, der ja jede beliebige Charakterfärbung, in den feinsten und individuellsten Nüancen, annimmt, je nach der Stimmung, in der die Worte gesprochen werden. Die gleiche Fähigkeit wohnt der Sing-Stimme inne, wie uns manche große Sänger beweisen, deren Organ jeder veränderten Gefühlsregung mit entsprechenden Abtönungen ebenso nachgiebig folgt, wie es im Sprechen bei allen Menschen unwillkürlich geschieht. Physikalischerseits erklärt sich diese Fähigkeit aus dem Umstand, daß die Teile des Gesangorgans: Mund, Mundhöhle, Zunge, Kehlkopf u. s. w., verstellbar sind, was bei keinem Instrumente der Fall ist.

— Dadurch nun, daß jeder Gattung von Instrumenten und Menschenstimmen eine bestimmte Grundfarbe und hierdurch der Charakterausdruck einer bestimmten Gefühlsart eigen ist, wird jedes dieser Musikorgane zu einer musikalischen Individualität. Und noch zwei andere Eigentümlichkeiten treten hinzu, um diese Individualisierung zu vervollständigen: jedem Organ ist eine bestimmte Tonlage, d. i. ein bestimmter Ausschnitt aus dem gesamten Tonsystem zuerteilt, und eine bestimmte, engere oder weitere Grenze seiner Schallkraft gezogen. Mit dieser dreifachen Festsetzung: des Tongebietes, des Toncharakters und der Tonkraft wird ein Musikorgan auffallend einer menschlichen Individualität vergleichbar, welche durch die dreifache Bestimmtheit ihrer intellektuellen Begabung, ihrer Gefühlsart und ihrer Willenskraft zur ausgeprägten Persönlichkeit wird.

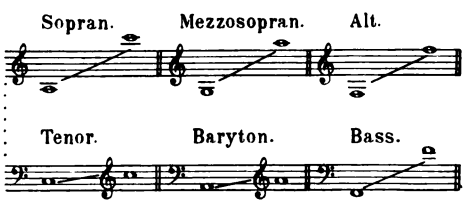
Es begreift sich, wie durch diese Beschaffenheit der Musikorgane das Grundbestreben des musikalischen Stils, die einzelne „Stimme" zu verselbständigen und gleichsam zur Persönlichkeit auszubilden, die denkbar größte Förderung erfährt. Werden die zusammenwirkenden Tonreihen nicht auf einem Instrumente mit einheitlicher Klangfarbe zusammengefaßt (wie auf dem Klavier), sondern an mehrere und verschiedenartige Organe verteilt, so erhöht sich der Eindruck ihrer Selbständigkeit ganz außerordentlich. Seine höchste Steigerung erfährt dieser Eindruck in Orchesterwerken. Das Orchester, mit seinen scharf ausgeprägten Instrumentalcharakteren, erscheint wie eine Versammlung zahlreicher Personen von mannigfacher und bedeutender Eigenart, welche in den Tonschöpfungen der Meister auf die lebendigste Weise miteinander verkehren, mit oder gegeneinander wirken, sich tausendfältig sondern und vereinigen, sich teils mit ihrer Einzelheit in den Vordergrund stellen, teils sich der Gesamtheit mehr oder weniger innig einfügen.

— Im bisherigen haben wir uns Wesen und Bedeutung der Klang-

organe im allgemeinen beleuchtet; wir schreiten jetzt zur specielleren Betrachtung der letzteren und fassen zunächst die von der Natur selbst gegebene, vokale Gruppe ins Auge.

Die menschliche Stimme.

Von den Gattungen der menschlichen Stimme war bereits die Rede. Als Hauptarten stellen sich dar: der Sopran, Alt (hohe und tiefe Frauen- oder Kinderstimme), Tenor und Baß (hohe und tiefe Männerstimme), denen sich als nächstwichtige die zwei vermittelnden Stimmgattungen zugesellen: der Mezzosopran, der seiner Lage nach zwischen Sopran und Alt steht, und der Baryton, welcher die Mitte zwischen Tenor und Baß bildet. Was die Tonlagen dieser verschiedenen Gattungen betrifft, so sind dieselben im ganzen allerdings bestimmte, doch lassen sich genaue Grenzen, nach Höhe und Tiefe, nicht angeben; denn nicht nur variieren diese Grenzen von Natur aus bei den einzelnen singenden Personen, sondern noch weitere Unterschiede ergeben sich aus dem Grade der Uebung und Geschicklichkeit, die der Singende besitzt. Es können daher nur durchschnittliche Grenzen für jede Stimmgattung aufgestellt werden. Hierbei sind zugleich diejenigen höchsten und tiefsten Töne fortzulassen, welche allzu scharf oder allzu schwach zu sein pflegen, um noch schön oder klangvoll zu sein, und daher von den Komponisten nicht oder nur ausnahmsweise gefordert werden. Außerdem ist zwischen Stimmen für solistische Leistungen und solchen für den Chorgebrauch zu unterscheiden; der Umfang der letzteren wird, aus nachher zu erörterndem Grunde, enger bemessen. Wir stellen hier die Tonlagen der sechs genannten Stimmarten zusammen und zwar nach dem für Solisten vorausgesetzten Umfange:



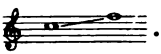
Diese Aufstellung ergiebt, daß das Maß des Umfangs bei allen Stimmgattungen im wesentlichen das gleiche ist und durchschnittlich zwei Oktaven beträgt. Ferner ist aus der Vergleichung des Untereinanderstehenden zu ersehen, daß die korrespondierenden Arten der Frauen- und Männerstimme sich auch ihrem Toninhalt nach im ganzen entsprechen, aber um eine Oktave auseinanderliegen.

Die Klangcharaktere der Stimmarten sind allbekannt, und wenn wir sie gleichwohl hier beschreiben, so geschieht es, um auf Details hinzuweisen, oder gewisse Unterarten des Soprans, Tenors u. s. w. zu erörtern.

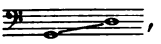
Zunächst sei bemerkt, daß der Menschenstimme überhaupt mehr ein runder und verhältnismäßig weich-voller Ton eigen ist, als ein (vielmehr für gewisse Instrumente charakteristischer) schlanker und dünner, oder scharfer, metallner. Singorgane, welche die letzteren Eigentümlichkeiten zeigen (wie gewisse dünne und spitzige Soprane, gewisse „schneidende" Tenöre), erkennen wir unwillkürlich als unnormale Abartungen und verwerfen sie als unschön. — Der Sopran hat hellen, nur in der Tiefe beschatteten Klang.

Seine Kraft liegt in der Höhe; in der letzten Höhe nimmt sie wieder ab. Man unterscheidet einen mit vollem Ton ausgestatteten Sopran und einen solchen von leichterem Ton, mit welchem sich eine größere Beweglichkeit des Organs, Fähigkeit für „Koloratur", zu vereinigen pflegt. Die erstere Art wird, nach ihrer charakteristischen Anwendung in der Oper, „dramatischer" Sopran genannt. Die besonders leichte Sopranstimme, wie sie für jugendliche Frauenrollen im heiteren Operngenre geeignet ist, führt den Namen „Soubrette". Eine gewisse nach der Höhe sehr ausgedehnte (bis zum

reichende) und noch in dieser obersten Region wohlklingende Art des Soprans findet sich als eigentümliche Begabung hin und wieder, und wurde z. B. von Mozart für seine „Königin der Nacht" in der „Zauberflöte" verwendet. — Der Mezzosopran hat breitere Töne als der Sopran, und nicht die volle Helligkeit desselben. Seine Kraftregion ist etwa



. Man findet aber ziemlich häufig Mezzosoprane, welche in allen Regionen ihres Umfangs kräftige Töne zeigen. Diese Art Stimmen werden besonders gern von neueren Dramatikern für Frauenrollen großartigen Stiles (wie Fides im „Propheten", Ortrud im „Lohengrin" u. a.) verwendet, für welche sie in der That treffende Ausdrucksmittel besitzen: durchgehende Klangfülle, ziemlich dunkle Färbung und eine Tonlage, welche gewissermaßen den Sopran und Alt zusammenfaßt. — Der Alt — zum Unterschied vom verwandten Mezzosopran als „eigentlicher" oder „Kontra"-Alt bezeichnet — hat ausgesprochen dunkles Timbre und zwei Centren der Kraft: die tiefe und die hohe Lage. Bei den begabteren Vertreterinnen erreicht der Ton oft eine große Breite und einen imposanten Grad der Schallstärke, namentlich pflegen sich dann die tiefen Töne durch Mächtigkeit und sehr ernstes Kolorit auszuzeichnen. — Dem Tenor ist wiederum eine helle Farbe eigen, welche sich gleichwohl als männlich-geartete, als eine jünglinghafte von derjenigen des Soprans unterscheidet. Die Töne eines schönen Tenors haben einen angenehmen metallischen Glanz, der sich nach der Höhe zu fortgesetzt steigert. Man unterscheidet „lyrischen" und „Helden"-Tenor; jener ist weicher und geschmeidiger, weniger glänzend und weniger stark, dieser hat mehr die entgegengesetzten, energischen Eigenschaften. Man findet auch Tenöre von einem dunkleren, Baryton-ähnlichen Klang, dieselben machen aber keine besondere Unterart aus; bei sonst guter Begabung werden sie den echten Tenören gleichgestellt und mit denselben Aufgaben bedacht, nur daß man auf den eigentümlichen Reiz der hellen Klangfarbe verzichten muß. — Der Baryton, die männliche Mittelstimme, wird, ähnlich der weiblichen Mittelstimme, dem Mezzosopran, gern in der Oper und anderen Vokalmusiken verwendet, und zwar noch viel häufiger als jener, weil das umfassende Wesen solcher nach zwei Hauptrichtungen ausgreifenden Stimmart weit öfter einem männlichen Typus als einem weiblichen entspricht. Daher die große Zahl erster und zweiter Hauptrollen, welche dem Baryton

zuerteilt sind — als kleine Beispielsammlung greifen wir heraus: Almaviva in „Figaros Hochzeit", Hans Heiling, der Templer, der Zar in „Zar und Zimmermann", Hans Sachs, Telramund, Wolfram, Gunther. — Ist dem Baryton die Vereinigung von Geschmeidigkeit mit einer männlich-ernsten Tonfarbe und -Fülle eigen, so besteht die Eigenheit des Basses in dem Markigen und der ausgesprochen dunklen Färbung des Klanges. Er eignet sich daher wenig für Lyrisches, aber in hervorragendem Grade für Energisches oder Ruhig-ernstes, für die Wiedergabe reifer, gediegener Männlichkeit oder kraftvoller Naturen guter oder böser Art — man denke in letzterer Hinsicht an Marcel in den „Hugenotten", an Kaspar, Lysiart bei Weber, Pizarro im „Fidelio" — dann auch für solche Rollen, in denen der andere Gegensatz des Lyrischen: das Komische vorwaltet; Typen solcher Art sind z. B. Leporello, Papageno, Beckmesser. Manche Bässe verfügen über eine besondere Tiefe, bis oder noch weiter, haben ihr klangreichstes Register in der unteren Lage, etwa  , und zeichnen sich im ganzen durch vollen, breiten Ton aus. Für einen Baß dieser Art ist die Rolle des Sarastro, als einer erhabenen priesterlichen Figur, andererseits die des Bertram, als einer dämonischen Gestalt, aber auch die drastisch-komische des Osmin in der „Entführung" geschrieben.

Noch ist hier die bekannte Thatsache zu erwähnen, daß sehr jugendliche Männerrollen oft Frauenstimmen anvertraut werden: Cherubin, der Page in den „Hugenotten", Sextus im „Titus" u. a. Der Grund ist einleuchtend: das noch Unerschlossene oder dem Weiblichen verwandte Ideale in zarten Jünglingsnaturen findet durch die Frauenstimme einen noch vollkommeneren Ausdruck als selbst durch den lyrischen Tenor.

— Werden die menschlichen Stimmen zum Chor zusammengestellt, so sieht man von den mittleren Gattungen, Mezzosopran und Baryton, ab und konzentriert sich auf die vier Hauptarten: Sopran, Alt, Tenor, Baß. Dies geschieht, weil einerseits der vierstimmige Satz die grundlegende und vorwiegend angewendete Stilweise ist, andererseits in der Vielstimmigkeit die schwächeren Unterschiede der Stimmgattungen nicht zur Geltung kommen, sondern nur die Zusammensetzung aus deutlich sich abhebenden Stimmcharakteren hier von Wirkung sein kann. Für Chorstimmen wird, wie schon erwähnt, ein geringerer Umfang als für Solisten angenommen, und zwar beträgt die Verkleinerung sowohl in der Höhe wie in der Tiefe etwa eine Terz. Der Grund liegt in der Erwägung, daß die an den Grenzen des Stimmumfangs liegenden Töne nur in durchaus gut veranlagten und durch Studium vervollkommneten Organen schön und klangvoll sind, bei der Vielzahl von Personen aber, die einen Chor bilden, nur eine durchschnittliche Begabung und Entwickelung vorauszusetzen ist. Da sich im Sologesang das Individuum mit seinem vielseitigen und fein nüancierten Gefühlsleben ausspricht, im Chorgesang aber eine Menge, mit ihren allgemeineren Empfindungen, so entspricht jene äußere Einschränkung ganz gut der inhaltlich

engeren Aufgabe. Ausnahmen sind natürlich nicht ausgeschlossen, und wenn es sich um ein Besonderes handelt, wie beispielsweise in Beethovens großer Messe und neunter Symphonie, wo die denkbar großartigsten Ideen ihre tonische Verbildlichung erfahren sollen, da darf und muß der Komponist die Grenzen des gewöhnlichen Verhältnisses überschreiten und von den Chorstimmen auch die äußersten Töne, in entsprechender Vollendung, verlangen. Die Wirklichkeit muß dann suchen, den durch den erhabenen Gegenstand gebotenen Forderungen Genüge zu leisten — und sie thut dies auch, wenigstens in neuerer Zeit: durch Auswahl der Mitwirkenden, sowie durch Fleiß und eine im ganzen erhöhte Kultur des Chorgesanges.

In den für Chor geschriebenen Tonwerken kann jede Stilart von der schlicht homophonen bis zur ausgebildeten Polyphonie, je nach den verschiedenen Veranlassungen, zur Anwendung kommen, doch wird hier am häufigsten ein gemischter Stil, welcher in mehr als gewöhnlichem Grade der Polyphonie zuneigt, angetroffen. Nicht nur drängt der verschiedene und charakteristische Klang der vier Stimmarten den Komponisten dazu, ihre Tonreihen stark selbständig, persönlich auszuprägen, sondern dieser Drang verschärft sich noch durch den Gedanken, daß es menschliche Personen selbst sind, welche diese Töne hören lassen, zumal die Töne mit *Worten* verknüpft sind und sich dadurch aufs eindringlichste als direkt menschliche Aeußerungen kundgeben. Wo man den Chorstimmen nicht völlig kontrapunktisch-freie Wendungen giebt, da sucht man wenigstens, um die Würde des Persönlichen zu wahren, eine in besonderem Grade gute Stimmführung, eine geschlossene, nirgends zerrissene, auch nirgends monotone zu erzielen. Und noch folgendes kommt bezüglich der Stimmführung hinzu. Da beim Gesang die Töne nach den Vorstellungen des inneren Gehörssinnes getroffen werden müssen, während sie auf den Instrumenten mechanisch gegriffen werden, so mutet man der Menschenstimme keine derartigen Tonfolgen zu, welche für den Gehörssinn nicht recht faßbare und gute, nicht wirkliche *Tonverbindungen* sind. Man vermeidet es nicht nur, um Schwierigkeiten von den Ausführenden fernzuhalten, sondern wiederum der Würde der *lebenden* Persönlichkeit wegen, um derselben nichts aufzudrängen, was ihrer inneren Natur widerstreitet. Aus der Befolgung dieses und der vorher genannten Grundsätze resultiert die sogenannte „*sangbare*" Schreibweise. — Von den Instrumenten, die nur *Symbole* lebender Wesen, an sich tote Mechanismen sind, scheut man sich nicht, gelegentlich, wo die Konstellation des Ganzen dazu führt, disparate Tonfolgen, welche durch keinerlei innere harmonische Beziehungen überbrückt werden, zu verlangen.

Dieselbe Hochachtung vor der wirklichen Person ist auch der Grund, daß man die Menschenstimme nie als bloßes Instrument, wortlos, sondern stets als *Träger von Textworten* benutzt. Da der Mensch gleichzeitig *fühlt und denkt*, und seine Laut-Organe ebensowohl der Sprache wie des Gesanges fähig sind, so nimmt die Tonkunst seine Singstimme stets für diese doppelseitige, vollmenschliche Aeußerung in Anspruch. Die Anwendung sogenannter „Brummstimmen" d. i. begleitender Singstimmen, welche ihre Töne instrumental, ohne Worte, mit geschlossenem Munde hervorzubringen haben, wird von guten Tonsetzern durchaus verworfen.

Von dem mehr als vierstimmigen Chorsatz, sowie von der doppelchörigen Satzweise wurde bereits auf S. 104 gesprochen und wird in einem späteren Kapitel noch einmal gehandelt werden. Zu erwähnen sind jedoch an gegenwärtiger Stelle noch die Zusammenstellungen des „Männerchores" und des „Frauenchores". Beide haben zur Veranlassung den Reiz und die eigenartige Charakterfärbung, welche sich aus der Zusammenfügung von nur männlichen oder nur weiblichen Stimmen ergeben. Einem jeden in der Musik einigermaßen Bewanderten ist es aber bekannt, daß die Litteratur des Männerchorgesanges unvergleichlich reicher ist als diejenige für Frauenchöre. Die Ursache hiervon ist das Fehlen der unteren Hälfte des Tonsystems beim Frauenchor und infolgedessen die Entbehrung eines wahrhaften Grundbasses, eines festen Fundamentes, welche dem Hörer allzu leicht fühlbar wird. Beim Männerchor hingegen wird dieses Bedürfnis in vollstem Maße befriedigt, und trotz seiner tiefen Lage fehlt ihm doch keineswegs ein entsprechendes melodieführendes Element, denn der Tenor mit seinen hellen Tönen, welche in der Höhe ebenso frisch und kernig, wie leicht und luftig zu klingen vermögen, erfüllt diese Aufgabe in vorzüglicher Weise. Bestimmend ist ferner, daß im Wesen des Chores, als einer Stimmen*masse*, überhaupt ein Charakter der Kräftigen liegt, der durch den Männerchor gut und sogar ausgezeichnet, durch den weicheren und weniger körperhaften Frauenchor nur unvollkommen realisiert wird. Man verwendet den Frauenchor daher, sofern nicht die äußere dramatische Situation in Opern und größeren Chorwerken ihn herbeiführt, nur für Wiedergabe zarterer Empfindungen und Ideen (Frühlingsgesänge, Elfengesänge und ähnlich Geartetes), und stellt ihn auch weniger massig zusammen, nämlich dreistimmig: erster Sopran, zweiter Sopran, Alt, bei begleiteten Frauenchören auch wohl nur zweistimmig: Sopran und Alt, während man, wie bekannt, den Männerchor vierstimmig konstruiert: erster und zweiter Tenor, erster und zweiter Baß.

In der altklassischen Kirchenmusik (Epoche des Palestrina) finden wir den Chor noch auf mannigfach andere Weise zusammengestellt, z. B. nur zweistimmig: Tenor und Baß — oder Sopran, Alt, Tenor — 2 Soprane, Alt, Tenor — 2 Alte, Tenor, Baß — 2 Tenore, Baß — 2 Soprane, Alt, 2 Tenore, Baß u. v. a. Diese Auswahl geschah aber nicht im Hinblick auf den Klangcharakter der Stimmen, welcher damals noch nicht empfunden oder zum mindesten als unwesentlich betrachtet wurde, sondern die Zahl der Stimmen und die höhere oder tiefere Tonlage des Ganzen, in lediglich äußerem Sinne, war maßgebend. Man behandelte diese beiden Punkte verschieden, um dadurch dem einzelnen Werk eine besondere Physiognomie zu verleihen, als Gegengewicht gegen die Gleichartigkeit des Stiles aller dieser Werke. Hingegen hat die sehr oft vorkommende *fünfstimmige* Satzweise mit *zwei Tenören* meist einen anderen und tieferen Sinn. Hier ist nämlich gewöhnlich der erste Tenor Träger eines cantus firmus, und liegt die Idee zu Grunde, daß die gegebene Melodie die Mitte des Chorganzen einnehmen und so gleichsam seinen *Kern* bilden solle, welcher symmetrisch, von zwei Ober- und zwei Unterstimmen, kontrapunktisch umspielt wird.

Das Orchester.*

Die Vielheit der Instrumente, welche sich, wie auf S. 129 gezeigt worden, am Ende einer längeren Kunstentwickelung zu einem fest normierten Ganzen zusammenschloß, besteht aus Tonapparaten von dreierlei Gattung, bezüglich der Tonerzeugung: aus Streichinstrumenten, Blaseinstrumenten, Schlaginstrumenten. Die Gattung der Blaseinstrumente zerfällt wiederum in zwei Unterarten: Holz- und Metall- („Blech-") Instrumente. Letztere Teilung ist keine nur äußerliche, sondern mit der Verschiedenheit des Materials sind Unterschiede in der Tonerzeugung und, was wichtiger ist, ein wesentlicher Charakterunterschied in der Klangart verbunden. Das normale Orchester enthält von den Gattungen der Streich- und der Holzblaseinstrumente je vier Arten, von derjenigen der Metallinstrumente drei, und die Schlaginstrumente sind durch eine einzige Art vertreten. Wir zeichnen hier den Inhalt des Orchesters in Tabellenform auf.

I. Streichinstrumente:	II. Holz-Blaseinstrumente:	III. Blechinstrumente:
Geige (Violine).	Flöte.	Trompete.
Bratsche (Viola).	Oboe.	Horn (Waldhorn).
Violoncell (Cello).**	Klarinette.	Posaune.
Kontrabaß.	Fagott.	

IV. Schlaginstrument:

Pauke (Kesselpauke).

Fragen wir nach der inneren Beschaffenheit dieser Instrumente, so stellt sich zunächst heraus, daß den Mitgliedern je einer Klasse ein gemeinsamer Grundcharakter eigen ist, wie starke Unterschiede sie auch als einzelne gegeneinander zeigen mögen. Die Streichinstrumente sind, im ganzen genommen, von geringer Schallstärke im Vergleich zu den Holz- und namentlich zu den Blechinstrumenten, dagegen zunächst durch eine sehr große Beweglichkeit ausgezeichnet Ihr Ton hat gesangvolle Weichheit und doch zugleich eine gewisse mäßige Schärfe, welche ihn eindringlich und ausdrucksvoll macht; er ist verhältnismäßig dünn und ausnehmend biegsam, wodurch in dynamischer Hinsicht die mannigfachsten und feinsten Abstufungen erreichbar werden. Der „Bogen", der die Saiten zum Tönen bringt, ist ein sehr geschickter Apparat, der einerseits den Fluß melodischer Töne schön zu bewirken vermag, andererseits das Rhythmische und die Unterschiede der Accentuation präcis und subtil herausbringt und das Tonmaterial gleichsam wie mit einem feinen Meißel zu besonders plastischen Gestalten, im Forte

* Das Wort „Orchester" (Orchestra) bezeichnete im griechischen Theater den vor der Bühne befindlichen, tiefer liegenden Raum, in welchem der „Chor" — bekanntlich ein eigentümlicher und wesentlicher Bestandteil aller griechischen Dramen — aufgestellt war. Da dieser Raum im modernen Theater den Instrumenten angewiesen wurde, so ging allmählich der Name auf die letzteren selbst über.

** Das Wort Cello ist nichts als die Endung von „Violoncello", mithin eigentlich ein sinnloses Wort, dessen Gebrauch aber durch die unbequeme Länge des eigentlichen Wortes entschuldigt wird.

zu recht markanten, im Piano zu zarten bis zu den allerzierlichsten verarbeitet. — Die Holzblaseinstrumente haben in ihrem Klange durchgehends etwas Duftiges und gleichsam Farbiges, etwas poetisch-Reizvolles, Ideelles. An Schallstärke sind sie durchschnittlich den Streichinstrumenten überlegen. Ihre Beweglichkeit ist ziemlich groß, doch ist Starkbewegtes im allgemeinen ihrem Charakter wenig angemessen, weil ihr Ton hierzu nicht leicht genug ist, wogegen sie in ruhig hallenden Tönen ihren vollen Reiz entfalten. — Der vorwiegende und sofort hervortretende Charakterzug der Blechinstrumente ist die Kraft. Ihr Ton hat großen, metallischen Glanz; ihre Schallstärke überwiegt um ein ganz Bedeutendes diejenige aller anderen Instrumente, und kommt namentlich bei starken Accenten, sogenannten Schlägen, zu mächtiger Wirkung. Die Beweglichkeit ist gering, und deren Anwendung gerät leicht, wegen der Massigkeit und spröden Art des Tones, in Widerspruch mit dem Charakter der Instrumente. — Die Kesselpauke, das vereinzelte Schlaginstrument, hat als wesentliche Charaktereigenschaft ebenfalls die Kraft. Sie schließt sich daher der Versammlung der Blechinstrumente auf natürliche Weise an, und wird mit diesen als zu einer Gruppe gehörig betrachtet.

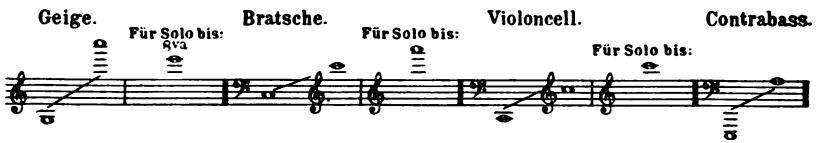
Wir sagten oben (S. 130), daß die Auswahl der Instrumente sich als eine Organisation kundgeben werde; der Beweis liegt nunmehr vor, zunächst was die Grundzüge dieser Organisation anbelangt. Das Orchester umfaßt drei Instrumentenklassen von sehr verschiedenen Charakteren, welche sich auf das vortrefflichste zu einer großen Einheit ergänzen. Anstatt in direkter Ausführung, wollen wir dies Verhältnis durch einen Vergleich beleuchten, durch eine Parallele zwischen diesem Aufbau der Klangwelt und einem anderen Organismus von allerhöchster Bedeutung: demjenigen der menschlichen Gesellschaft, des Staates. Der Staat setzt sich aus drei Hauptfaktoren zusammen, aus jenen drei Ständen, welche ein früher gebräuchliches Reimwort als „Nährstand, Lehrstand, Wehrstand" bezeichnete. Der erste umfaßt den Teil der Staatsbürger, welchem die reale Arbeit für jeglichen Bedarf des Menschenlebens Beruf ist, also den wichtigsten, unentbehrlichsten, auch numerisch bedeutendsten und in seinen Beschäftigungen vielseitigsten Teil, den Kern des Staates, das eigentliche „Volk". Den „Lehrstand" bilden die Vertreter der geistigen Güter, der Wissenschaften und Künste, welch letztere nicht gleich den praktischen Arbeiten unentbehrlich sind, aber dem Leben die höhere Weihe verleihen, die Blüte des menschlichen Wesens darstellen. Der „Wehrstand" endlich ist das Kraftelement, das Rückgrat des Staates, das energisch Zusammen- und Aufrechthaltende, nach außen als Militär-, nach innen als Polizeimacht. Man ziehe nun den Vergleich. Die Mitglieder der ersten Orchestergruppe, die Streichinstrumente, stellen sich als die Arbeiter des Orchesters dar, als die Vertreter der Lebendigkeit, Thätigkeit, ihnen fällt alles Bewegte, überhaupt das eigentliche Leben in Orchesterwerken zu, denn sie sind unendlich vielseitig und bis ins feinste Detail geschickt, sie bilden den Kern des Orchesters, das eigentliche Staatsbürgertum desselben und seinen unentbehrlichsten Teil. Die Holzbläser vertreten das Element der Poesie, der idealen Gemütserhebung, und zwar der beschau-

lichen, gegenüber dem eben geschilderten thätigen Prinzip. Die Metallbläser schließlich sind die Exekutivmacht des Orchesterstaates, die Repräsentanten der Energie. —

Aber auch in der inneren Anordnung der drei Gruppen ist das organisierende Prinzip erkennbar. Jede Gruppe ist aus vier Instrumenten zusammengesetzt, welche den allgemeinen Charakter der Gruppe in vier speciellen Färbungen und in vier verschiedenen Tonregionen, von der hellen Sopranbis zur dunklen Baßlage, zur Darstellung bringen. Sie entsprechen damit der Norm, welche die Natur in den vier Kardinalarten der menschlichen Stimme aufstellt. Auch in der feinfühligen Auswahl unter verwandten Instrumenten zeigt sich der reife Kunstgeschmack, der hier gewaltet hat. So waren ehedem z. B. Flötenarten in verschiedenen, auch in tiefen Tonlagen vorhanden und in Gebrauch, schließlich aber empfand man, daß dem luftigen, schwebenden Toncharakter dieses Instrumentes nur die entschieden hohe Lage ästhetisch angemessen sei, und fixierte ausschließlich die hohe Flöte als Mitglied des Orchesters.

Wir gehen nun auf die einzelnen Instrumente selbst ein, und geben zunächst eine Aufstellung des Tonumfangs der vier Streichinstrumente. Wir haben aber die allgemeine Bemerkung voranzuschicken, daß es sich mit den Grenzen des Tonumfangs bei den Instrumenten etwas anders als bei den Singstimmen verhält: dort sind die Grenzen nach beiden Seiten unentschiedene (S. 132), hier sind die unteren Grenzen bestimmte, und nur die oberen schwankende. Ferner ist zu sagen, daß bei denjenigen Instrumenten, welche auch solistisch, außerhalb des Orchesters, verwendet werden (also vor allem bei Violine, Bratsche und Violoncell), ein ähnlicher Unterschied zwischen Solo- und Orchesterspiel betreffs des verwendbaren Tonumfangs gemacht wird, wie beim Gesang zwischen Solo- und Chorstimme, weil auch hier der größeren Technik des Solisten eine ausgedehntere Tonreihe (nach der Höhe zu) erlangbar ist.

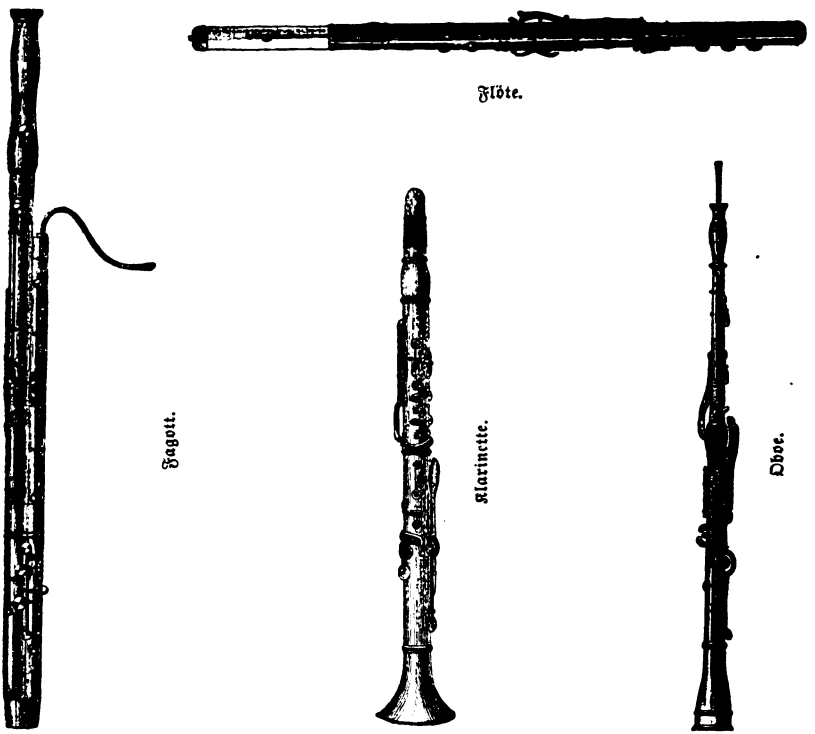
Folgendes sind die Tonlagen der Streichinstrumente:



— Daß die Geige eine Reihe der bedeutendsten Vorzüge besitzt, ist bekannt. Sie stellt den Typus ihrer Instrumentenklasse in der größten Vollkommenheit dar. Sie ist äußerst fein, geschmeidig, leichtbeweglich, von einer lichten Klangfarbe, im Piano von zartem, und doch intensivem, seelenvollem Ton, im Forte einschneidend und glänzend. — Die Bratsche,* eine Quinte

* Der Name entstand aus der italienischen Benennung Viola da braccio (gespr. Bratscho) d. i. Armgeige. Manchem Dilettanten ist die Bratsche, auch ihrem Aeußern nach, nicht recht bekannt. Sie ist der Geige an Gestalt vollkommen ähnlich, wird auch wie diese beim Spielen unterhalb des Kinns gehalten, und unterscheidet sich von ihr fürs Auge lediglich durch größere Dimensionen.

tiefer als die Geige stehend, teilt mit dieser die meisten der genannten Eigenschaften, doch hat ihr Ton etwas Verschleiertes, ist dünner und schneidender und gleichwohl weniger durchdringend als der Geigenton; ihr Klangcharakter ist daher vorwiegend ein elegischer oder melancholischer. In der Tiefe wird der Klang auffallend kräftig und breit und nimmt eine besonders düstere Färbung an. — Die Eigenart des Violoncells ist nicht weniger bekannt als die der Geige. Berühmt ist sein in der Melodie äußerst gesangreicher, ausdrucksvoller Ton, welcher das Schmelzende mit dem männlich-Würdevollen vereinigt. Sein Nüancenreichtum ist sehr groß, da der Ton voluminös ist

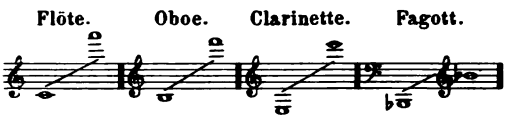


und doch alle Abstufungen bis zu äußerster Zartheit durchschreiten kann. In der Höhe ist über der kräftigen Region noch ein feines, geigenartiges Register vorhanden, welches namentlich beim solistischen Gebrauch eine Rolle spielt und das Instrument besonders vielseitig erscheinen läßt. Im übrigen participiert das Cello an der Beweglichkeit wie an dem energisch-Einschneidenden der anderen Streichinstrumente. — Der Kontrabaß steigt bis in große Tiefe hinab. Sein Ton ist nicht für Melodiegebung geschaffen, sondern hat das Stämmige, Rauhe und Tiefdunkle, das dem Grundbasse zukommt. Aber auch dieses tiefste Streichinstrument ist sehr beweglich und abstufungs-

fähig. — Ueber diese vier Instrumente insgesamt ist noch zu sagen, daß auf ihnen hin und wieder eine besondere Klangart, vermittelst des sogenannten „pizzicato“, zur Anwendung kommt; die Saite wird hierbei nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit der Fingerspitze angerissen, wodurch ein kurzer, in der Höhe spitziger, in der Tiefe dumpf hallender Ton entsteht. Ferner werden auf den drei oberen Streichinstrumenten ausnahmsweise zwei eigentümliche Klangfärbungen durch die „Sordinen“ („Dämpfer“) und durch das „Flageolet“ erzeugt. Die Sordine ist ein kammartiger Aufsatz auf den sogenannten Steg des Instruments, welcher den Klang dünn, ungemein zart und zugleich leise rauschend macht. „Flageolet“ bezeichnet eine gewisse Spielweise, bei welcher der Finger, der den Ton greift, lose aufsetzt, und dadurch einen luftigen, flötenartigen Klang hervorbringt. Sordinen, besonders auf den Geigen, als ein Mittel, die Ausdrucksintensität dieses Instrumentes zu steigern, werden auch im Orchester öfter angewendet, das Flageolet, ein mehr sinnlicher Klangeffekt, im Orchester nur als seltene Ausnahme, viel dagegen in der neueren Virtuosenmusik. Im Flageoletspiel läßt sich übrigens der Tonumfang der Instrumente noch um eine Oktave nach der Höhe zu erweitern.

— Ueber die Beschaffenheit der Blaseinstrumente des Orchesters, die innere wie die äußere, pflegen unter den Musikfreunden nur sehr allgemeine, häufig sogar verworrene Vorstellungen verbreitet zu sein. Wir haben es daher für geboten gehalten, Abbildungen derselben hier einzufügen, und geben zunächst diejenigen der vier Holz-Blaseinstrumente. (S. Abb. S. 140.)

Wir lassen die Angabe der Tonlagen dieser vier Instrumente folgen, und zwar in derjenigen Abgrenzung, welche für den Orchestergebrauch angenommen wird.



Diese Tabelle ergiebt zunächst, daß das Tongebiet der Holzbläser, als Ganzes genommen, höher liegt als dasjenige der Streichinstrumente. Diese Hinwendung nach der lichten und leichten Höhe entspricht dem poetischen und ätherischen Grundcharakter dieser Gruppe. Flöte, Oboe und Klarinette sind sämtlich Sopran-Instrumente, wenn auch die Klarinette etwas in die Tiefe dringt. Das Fagott senkt sich zwar bis zur Baßtiefe hinab, hat aber seine wichtigste Tonpartie in der Höhe des Barytons und Tenors, es entspricht seiner Lage nach dem Cello, nicht dem Kontrabaß.

Betrachten wir die einzelnen Mitglieder dieser Gruppe. Die Flöte hat ihr schönstes Tongebiet in der ganz hohen Region. In dieser gelangt der Ton auch erst zu einiger Kraft, während er in der Mittellage über eine weiche Fülle hinaus nicht verstärkt werden kann und in der Tiefe geradezu matt ist. Die Klangart der Flöte ist wohlbekannt: ihre Töne sind luftig, wie stofflos, schwebend, weich-gerundet und von einem sanften Lichtglanz. Für Passagen eignet sich die Flöte, infolge des leichtflüssigen Tones, unter den Blaseinstrumenten am besten. — Nur um weniges tiefer liegt die Oboe, ihr Ton unterscheidet sich jedoch von dem der Flöte in auf-

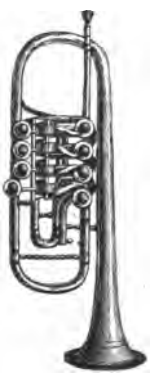
fallendem Grade. Er ist schlank und von einer feinen aber entschiedenen Schärfe, welche ihn dem Geigenton verwandt, nur weit eindringlicher macht. Höhe und obere Mittellage sind hell, die tieferen Töne altartig, die tiefsten sehr düster und durch Rauheit streng und hart. Die Oboe hat ziemlich erhebliche Schallkraft, namentlich in der Tiefe. Die Eindringlichkeit des Klanges macht sie zu einem ausdrucksvollen Melodie-Instrument von teils

Natur-Trompete.

Natur-Horn.

Ventil-Horn.

Posaune.



Ventil-Trompete.

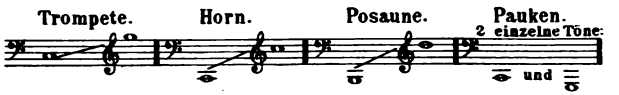
Pauke.

heiterem, teils — in der tieferen Lage — elegischem, ja tragischem Charakter. Durch ihren fein zugespitzten Ton wird sie aber auch für den Ausdruck des Graziösen sowie des Humoristischen sehr geschickt. — Die Klarinette hat, abgesehen von der ausgedehnteren Tiefe, mit der Oboe fast die gleiche Lage, bildet aber im Klangcharakter das direkte Gegenstück zu ihr. Ihr Ton ist weich, rund, voll und quellend, von besonderem Wohllaut und Schmelz, einer schönen menschlichen Sopranstimme ähnlich. Im Forte ge-

winnt er eine ziemlich bedeutende Kraft, die nicht wie bei der Oboe auf Schärfe, sondern auf Breite und Fülle beruht. Von der starken Abweichung des tiefen Registers ist schon die Rede gewesen; es hat einen auffallend ernsten, im Forte majestätischen, im Piano verblasenen, geisterhaften Klang. Für bewegte Gänge ist die Klarinette nächst der Flöte das geeignetste Blaseinstrument. — Das Fagott endlich hat einen ruhigen und gleichsam zurückgehaltenen, ernsten Ton und im ganzen nur sehr mäßige Schallkraft. In der Höhe hat der Klang etwas Gepreßtes und dadurch Elegisches, in der Mittellage ist er gesammelt, voller, von männlich-würdigem Charakter; je weiter nach der Tiefe, desto mehr verstärkt sich die ernste, dunkle Farbe, die Breite des Tones und die Schallstärke.

Wir gelangen zur Gruppe der Metall- und Schlaginstrumente, welche auf S. 142 abgebildet ist.

Die hier folgende Angabe der Tonlagen wolle man als eine nur vorläufige und allgemeine ansehen, welche ihre nähere Bestimmung weiter unten erhalten soll.



Die Trompete (der Unterschied der „Natur"- und „Ventil"-Trompete, ebenso des Natur- und Ventil-Horns, bleibt einstweilen außer Betracht, er ist kein Charakterunterschied) hat, wie bekannt, eine außerordentlich helle, strahlende Klangfarbe und eine sehr große, durchschlagende Kraft. Ihre wichtigste Tonregion ist die Höhe. Im Gegensatz zu ihrer Sopranlage und ihrem jugendlichen Charakter vertritt das Horn die Tenor- und Barytonlage und einen männlich-ernsten Heroismus. Sein Ton ist dunkler und trotz der an sich bedeutenden Stärke erheblich weniger schallkräftig als der der Trompete. Hierdurch, und durch die bereits erwähnte Milde seines Pianotones, nähert sich der Charakter des Horns in gewissem Grade dem der Holzblaseinstrumente. Die Posaune ist ein Riesenins trument. Ihr kolossaler Ton übertrifft den der Trompete, er ist breiter und wuchtiger, zugleich von ernstem, höchst majestätischem Klang. Ihren Schwerpunkt hat die Posaune in der tieferen Hälfte ihres Tongebietes. Die Pauken — es werden dem Spieler stets zwei Pauken zur Behandlung gegeben — sind eigentlich nicht Ton-, sondern nur Schallinstrumente. Jede der beiden Pauken bringt einen einzigen Ton hervor, und diese beiden Töne liegen so tief und treten so wenig klar hervor, daß sie nur als Andeutung bestimmter Tonhöhen gelten können und der Gehalt des Instrumentes lediglich in seiner Klangfarbe und seiner Stärke beruht. (Man vergleiche die auf S. 51 angeführte Stelle aus der Beethoven'schen C moll-Symphonie und die dazu gegebene Erläuterung.) Der Paukenklang ist tief-dunkel, gleichsam abstrakt, und entfaltet seine Wirkungen namentlich als leiser, geisterhafter Hall, oder durch Entfesselung seiner Schallkraft, deren Mächtigkeit derjenigen der Posaune gleichkommt.

Ausgestaltung des Orchesters.

Wie wohlgeordnet und vollständig sich nun auch das System der drei Orchestergruppen mit ihren je vier Mitgliedern darstellt, so wird es doch von der Musik keineswegs in dieser seiner Urform in die Praxis aufgenommen, vielmehr bedarf dieses System, um alle erwünschten Vollkommenheiten zu erlangen, eines weiteren Ausbaues.

Ehe wir diesen im einzelnen darlegen, zeichnen wir der Anschaulichkeit wegen die gesamte Ordnung des fertiggestellten Orchesters hier auf und bitten, bei den folgenden Ausführungen auf dieses Schema zurückzublicken. Wir bemerken, daß man die so ausgestalteten drei Instrumentalgruppen die „Chöre" des Orchesters nennt.

I. Chor. Streichinstrumente.		II. Chor. Holz-Blaseinstrumente.		III. Chor. Blech- und Schlaginstrumente.	
1. Violine.	Mehrfach besetzt.	1. 2.	Flöte.	1. 2.	Trompete.
2. Violine.		1. 2.	Oboe.	1. 2.	Horn.
Bratsche.		1. 2.	Klarinette.	Alt- Tenor- Baß-	Posaune.
Bässe: Violoncell.		1. 2.	Fagott.	Pauken.	
Bässe: Kontrabaß.					

Das erste, was sich erforderlich macht, betrifft die Streichinstrumente, und ist die sogenannte mehrfache Besetzung derselben. Man läßt die Tonreihe der Violine nicht durch eine Violine, sondern durch eine Schar von Violinen: 4, 6, 8, 10 oder noch mehrere vortragen, ebenso die Tonreihe des Cello durch viele Celli u. s. w. Die hierdurch erzielte bedeutende Erhöhung der Klangkraft ist nötig, um die Streichinstrumente in ein richtiges dynamisches Verhältnis zum übrigen Orchester zu bringen. Da die Streicher den Hauptchor ausmachen, so müssen sie dem Chor der Holzbläser an Schallstärke mindestens gleichstehen, womöglich ihn übertreffen, und der gewaltigen Kraft der Blechbläser wenigstens so weit gewachsen sein, daß sie nicht von ihr erdrückt werden. — Ferner aber wird im Streicherchor eine Verschiebung des ursprünglichen Stimmenverhältnisses vorgenommen. Die außerordentlichen Vorzüge der Violine nämlich machen es erwünscht, dieselben nicht nur für die Oberstimme, sondern noch für eine der Begleitstimmen zu verwerten. Man konstruiert daher zwei Scharen von Violinen, die man als „erste" und „zweite Violine" unterscheidet; der „ersten" wird die Oberstimme, der „zweiten" die nächstliegende Mittelstimme, sozusagen der Alt des Streicherchores anvertraut. (Bei der Aufstellung des Orchesters werden die beiden Geigerscharen vorn, zu beiden Seiten des Dirigenten placiert, die ersten Geiger zur linken.) Durch diese Einführung einer zweiten Violinstimme rückt nun die Bratsche aus ihrer ursprünglichen Alt-Stellung in diejenige der dritten Stimme, des Tenors;

und hieraus wiederum folgt, daß für die vierte Stimme, den Baß, zwei Instrumente übrig bleiben, das Violoncell und der Kontrabaß. Weit entfernt aber, daß dieser Umstand eine Verkehrtheit bedeute, ist er vielmehr ein willkommener und von vornherein mit beabsichtigter. Der Grundbaß vollstimmiger Kompositionen verlangt nämlich in der Mehrzahl der Fälle eine gewisse kernige, kräftige Darstellung, welche am besten dadurch erreicht wird, daß man ihn doppelstimmig, in Oktaven, setzt. Schon in der Klaviermusik findet diese Behandlung des Basses, wie jeder Leser sich erinnern wird, häufig statt. Hier, beim Streicherchor des Orchesters, ist sie geradezu unentbehrlich, denn da die Streicher den Hauptchor bilden, so ist ihr Baß zugleich das Fundament des ganzen Orchesters. Man läßt die Baßstimme daher gleichzeitig vom Cello und Kontrabaß, in Oktaven, ausführen, wobei die Eigenheiten beider Instrumente sich aufs trefflichste ergänzen: das Cello besitzt weniger Kraft als der Kontrabaß, aber größere Klarheit des Tones, der Kontrabaß hingegen bringt das Massige und den dunklen Untergrund hinzu.

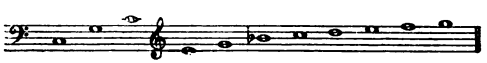
Nach einem anderen Gesichtspunkt wird der Chor der Holzbläser organisiert. Eine Veranlassung zu mehrfacher Besetzung der einzelnen Stimme ist hier nicht vorhanden, dagegen eine solche zu Vermehrung der Stimmen selbst. Es stellt sich nämlich ein gewisser Mangel gegenüber dem Streicherchor heraus. Wenn die vier Stimmen des letzteren zusammenwirken, dann verschmelzen sie, trotz ihrer Unterschiede, zu einem so weit homogenen Klang, daß man sie als ein Zusammengehöriges, als eine klangliche Einheit empfindet. Diese Wirkung ist mit den vier Stimmen der Holzbläsergruppe nicht zu erreichen. Sie sind in ihren Klangfarben so verschieden, daß ihr Zusammenspiel stets den Eindruck von vier vereinzelten Tonreihen, von einem Nebeneinander statt eines wirklichen Zusammen ergiebt. Da aber ein kompakter Zusammenklang, als eigentliche chorische Wirkung, an sehr vielen Stellen nicht entbehrt werden kann, so sucht man ihn durch Vermehrung der Stimmen zu gewinnen; man konstruiert diesen Chor achtstatt vierstimmig, indem man zwei Flöten (mit verschiedenen Tonreihen), zwei Oboen u. s. w. beschäftigt. In der That wird hierdurch der Zweck der Verschmelzung in hohem Grade erreicht; denn einerseits bewirkt die Vielheit der Stimmen, daß die Einzelstimme in der Gesamtheit mehr verschwimmt, anderseits haben je zwei und zwei Stimmen — die beiden Flöten, die beiden Klarinetten u. s. f. — von vornherein homogenen Klang. — Noch ein anderer Grund aber war bestimmend für die Herstellung solcher Vielstimmigkeit. Die Holzbläser vertreten das Reiz- und Farbenvolle, das Blühende, und dieses gewinnt seine voll-charakteristische Wirkung erst, wenn es mit einem gewissen Reichtum, in einer gewissen Ueppigkeit auftritt; auch in dieser Beziehung entspricht daher die Steigerung der Stimmenzahl einem ästhetischen Bedürfnisse.

Wenn die Vereinzelung der Klangfarben schon bei den Holzbläsern zur Abhilfe durch Doppelstimmigkeit hindrängt, so wird man bei den Blechinstrumenten auf dieses Verfahren noch viel zwingender hingewiesen. Eine einzelne Trompete z. B. würde mit ihrer vordringenden Helligkeit und Kraft

so isoliert unter der Menge der anderen Instrumente erscheinen, daß ein durchaus unschöner, absonderlicher Eindruck daraus hervorginge. Man stellt daher bei den Trompeten und Hörnern ebenfalls je zwei Stimmen auf. Bei den Posaunen empfand man, daß selbst dies noch nicht genüge. Die Macht und Breite ihrer Klänge überragt in solchem Grade die des übrigen Orchesters, daß zwei Posaunen sich noch immer wie ein vereinsamtes Riesenpaar innerhalb des Orchesterganzen ausnehmen. Man fügt darum drei Posaunen zusammen und bildet so einen Posaunen-Chor. Erst hierdurch, indem die Posaunenstimmen in sich selbst zu einem Ganzen verschmelzen, verschmelzen sie besser mit den anderen Instrumenten ihrer Gruppe und verlieren den Eindruck des Heterogenen dem Gesamtorchester gegenüber. Zugleich ist dieses Auftreten der Posaunentöne als Masse dem überaus großartigen, pompösen Charakter des Instrumentes sehr angemessen. Um dem mächtigen Posaunenchor aber auch einen entsprechenden Tonumfang zu beschaffen, vereinigt man drei Posaunen verschiedener Größe (Alt-, Tenor-, Baß-Posaune), welche drei verschiedene Tonlagen beherrschen und das auf S. 143 angegebene weite Gebiet umspannen. — Dieser Schar energischer Instrumente gesellt sich nun noch, wie ein tief-unterster, dunkelster Fundamentalbaß, die Pauke hinzu, von welcher, wie bereits oben besprochen, zwei Exemplare in die Hand eines Spielers gegeben werden.

Das hier entwickelte Bild des Orchesters haben wir zunächst durch einige ergänzende Angaben, die Instrumente des dritten Chores betreffend, zu vervollständigen. Vor allem werde Aufschluß über das Verhältnis zwischen „Natur"- und „Ventil"-Instrumenten bei Trompeten und Hörnern gegeben.

Die Naturinstrumente sind die ältere Art, unsere Klassiker kannten und benutzten nur diese; die Ventilinstrumente sind eine Erfindung des gegenwärtigen Jahrhunderts. Beide Arten haben zwar den gleichen Tonumfang (den auf S. 143 angegebenen), aber innerhalb dieses Umfanges weisen die Naturinstrumente bedeutende Lücken auf, während die Ventilinstrumente über die vollständige Reihe aller Halbtöne verfügen. Betrachten wir zunächst die Trompete der älteren Art. Die Reihe ihrer Töne — man nennt sie die „Naturtöne" — ist folgende:

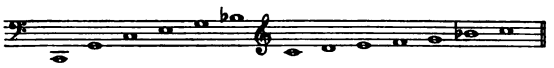


Dieser eingeschränkte Tonbestand ist eine Folge der einfachen Bauart des Instrumentes. Dasselbe besteht, wie ein Blick auf unsere Illustration zeigt, aus glatten, überall geschlossenen Röhren, es besitzt nichts von jenen Tonlöchern und Klappen, welche an den Holzblaseinstrumenten angebracht sind und hier eine lückenlose Tonreihe erzeugen. — Gleichwohl, wenn wir die Reihe der Naturtöne genauer betrachten, erkennen wir, daß sie wenigstens in einer Tonart, nämlich in Cdur, verwendbar und sogar gut verwendbar ist, denn sie enthält Bestandteile der beiden wichtigsten Accorde dieser

Tonart (ihres Tonica-Dreiklanges und Dominant-Septimenaccordes: c e g und g [h] d f) und bildet in ihren letzten Tönen ein Stück der C dur-Tonleiter und zwar deren Hauptstück (c bis g). Das Instrument vermag sich demzufolge accordisch wie melodisch in Hauptmomenten der C dur-Tonart zu bethätigen, es kann in Tonstücken aus C dur, sofern ihm einfache Aufgaben gestellt werden, genügen, und hat den klassischen und den früheren romantischen Meistern — aus nachher weiter zu erörternden Gründen — thatsächlich genügt. — Um aber die Verwendbarkeit auch für andere Tonarten herzustellen, war die Trompete so konstruiert, daß ein Teil der Röhre herausgenommen und an dessen Stelle ein anderes, längeres oder kürzeres Rohrstück (ein sogenannter „Bogen") eingefügt werden konnte. Hierdurch wurde die Stimmung des ganzen Instrumentes verändert und die Naturtonreihe transponiert. So verwandelte beispielsweise der nächstkleinere Bogen diese Reihe in die folgende,

wodurch die Trompete nun für die D dur-Tonart brauchbar wurde, da sie jetzt Hauptaccorde und Tonleiter dieser Tonart enthielt. Der nächstgrößere Bogen hingegen transponierte die Reihe nach B dur; und in gleicher Weise waren Bogen für Es-, E-, F-, G-, A dur hergestellt, d. i. für alle diejenigen Durtonarten, welche in Orchesterwerken hauptsächlich vorzukommen pflegen. Traten andere Durtonarten auf, oder stand das Stück in Moll, so verwendete man den Bogen einer nächstverwandten Tonart und gewann damit ein immer noch ausreichendes Tonmaterial.

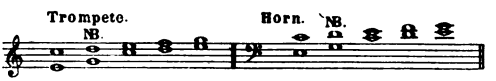
Die Töne des Natur-Horns sind im wesentlichen mit denjenigen der Trompete identisch, nur daß sie eine Oktave tiefer stehen:



Auf dem Horn können aber die Lücken der Naturtöne zum großen Teil ausgefüllt werden, durch ein eigentümliches Verfahren, welches man „Stopfen" nennt. Es besteht darin, daß die eine Hand des Spielers in die weite Oeffnung am Ende des Instrumentes (die sogenannte „Stürze") eindringt und durch eine Verengerung derselben die Tonhöhe verändert. Der Vorteil dieser Vervollständigung wird jedoch dadurch wieder erheblich eingeschränkt, daß die gestopften Töne einen auffallend dumpferen Klang als die Naturtöne haben. Die Meister verwendeten daher diese künstlichen Töne nicht häufig und nur unter günstigeren Umständen, und zogen sich auch hier gern auf die reinen Naturtöne zurück. Infolgedessen war die Anwendung transponierender „Bogen" auch beim Horn unentbehrlich, um die vielseitige Verwendbarkeit des Instrumentes zu ermöglichen, und besaß das Horn dieselbe Reihe von Bogen wie die Trompete.

Daß die früheren Komponisten von den Naturhörnern und Trompeten trotz ihrer Unvollständigkeit befriedigt sein konnten, hat seinen Grund in Folgendem. Die Metallinstrumente imponieren durch Schallkraft, mithin auf

eine mehr äußere, materielle Weise, während sie an anderen, mehr innerlich-musikalischen Fähigkeiten den übrigen Mitgliedern des Orchesters bedeutend nachstehen; ihnen fehlen, wie unsere obige Darstellung ergiebt, die Eigenschaften des Feinen, Schmiegsamen, leicht-Beweglichen und intensiv-Ausdrucksvollen, welche den übrigen Instrumenten mehr oder weniger eigen, und namentlich durch die Streichinstrumente in vorzüglichem Grade vertreten sind. Das ordnende, abwägende Kunstgefühl der Meister wies daher den robusten Metallinstrumenten nur den Hintergrund im Orchesterbilde an. Sie sollten nicht oder nur ausnahmsweise mit den eigentlichen Musikgedanken betraut werden, sollten vielmehr nur als *Hilfskräfte* eingreifen: einzelne energische Momente mit ihrer Tonkraft und ihrem Glanz unterstützen, oder ganzen Partien durch ihre Zuthaten eine kräftigere Grundfarbe verleihen. So stellte sich ein schönes ästhetisches Gleichgewicht unter den Orchestergruppen her, die äußerlich schwachen Instrumente wurden durch den ihnen übergebenen wesentlichen Musikinhalt hervorgehoben, den äußerlich starken wurde eine inhaltlich bescheidene Rolle zuerteilt; und aus dieser vorwiegenden Verlegung der eigentlichen Gedanken in die sinnlich anspruchloseren Instrumente resultierte jener geistige, innerliche, edle Charakter der Orchestrierung, welcher den Werken der klassischen Instrumentalmeister eigen ist. Die früheren romantischen Meister erhöhten zwar gelegentlich den sinnlich effektuierenden Glanz der Instrumentation, doch im ganzen, im Prinzip, blieb das Verhältnis der Blechinstrumente zum übrigen Orchester dasselbe. Für die eng bemessene Aufgabe, welche somit den Trompeten und Hörnern im Orchester zufiel, waren nun die Naturinstrumente ausreichend. Ja, der Mangel wurde zu einem Vorzug. Denn der lückenhafte Toninhalt nötigte zu einer *anderen Art der kompositorischen Behandlung* als derjenigen der übrigen Orchesterstimmen und gab damit dem untergeordneten dritten Chor doch wiederum ein *selbständiges*, von den anderen sich abhebendes Gepräge. Die Stimmführung mußte meist eine sprung- statt schrittweise sein, und oft wurde eine eigentliche Stimmführung überhaupt nicht angestrebt, sondern die Mitwirkung geschah durch vereinzelte Töne in *elementarer* Weise. Ferner veranlaßte der geringe Tonbestand, daß man auf tonisch-melodische Gestaltungen weit weniger ausging als auf *rhythmische Figuren*, welche einerseits dem Charakter dieser energischen Instrumente so sehr entsprechen, anderseits ihnen eine weitere Eigentümlichkeit den anderen gegenüber verliehen. Endlich entwickelte sich auch in den *Harmonien* etwas Eigenes, das zugleich, obwohl aus der Not geboren, ein sehr *schönes* Gebilde war: die sogenannten „Natur"- oder „Horn"-Harmonien. Da nämlich Trompeten und Hörner zu je zweien verwendet werden, so ergiebt sich bei den letzten fünf Naturtönen folgender zweistimmige Harmoniengang:

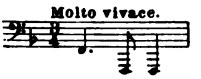


Bei NB. gilt es, das d der Oberstimme zu begleiten, und man würde hier zunächst die Terz h wählen:

Dieses h ist aber in der Reihe der Naturtöne nicht vorhanden, und es kann als einziger passender Ton nur g angewendet werden. Die so entstehende herbe Quinte, eingebettet zwischen den so wohl- und weichklingenden Intervallen der Sexte und der Terz, erzeugt eine Harmonieverbindung von besonderer Schönheit, eine Mischung von Weichheit und Frische, deren Reiz und Eigenart Veranlassung gegeben hat, sie weit über das äußere Bedürfnis hinaus in aller Musik zu verwenden. Der Leser wird in den obigen Naturharmonien ein bekanntes Klangbild wiedergefunden haben, dem er oft auch außerhalb des Orchesters, in Klavier- und Kammermusik, in Chorwerken, namentlich häufig im zweistimmigen Volksgesang begegnet ist.

Seit dem zweiten Viertel unseres Jahrhunderts nahm der Geschmack in der Instrumentierung bei vielen Komponisten eine veränderte Richtung an. Man erstrebte jetzt Wirkungen durch große Schallmassen und übertrug den Vortrag auch der eigentlichen und der feineren Musikgedanken häufig den mächtigen Blechinstrumenten. Diesen Intentionen kam die Erfindung der Ventilinstrumente entgegen. Sie besteht darin (s. Abbildung), daß an dem Instrumente ein System von Verlängerungsbogen dauernd angebracht ist. Die Druckknöpfe (Ventile) öffnen einen oder mehrere Bogen, ihr Zurückschnellen verschließt sie wieder. Man kann also augenblicks die Grundstimmung des Instrumentes ändern, und dadurch die in der ursprünglichen Reihe fehlenden Töne herbeischaffen. Die neuere Kompositionsweise hat die Ventilinstrumente völlig an die Stelle der Naturinstrumente gesetzt. Ueber dieses neue Prinzip werden wir uns weiter unten äußern; von den Ventilinstrumenten selbst ist zu sagen, daß ihre Vorteile nicht ohne eine Beeinträchtigung des Klanges, namentlich der Hörner, gewonnen werden konnten, und daß auch die Tonerzeugung auf dem Horn eine weniger zuverlässige geworden ist. Es scheint, als ob die Grundkonstruktion des Hornes mit dem komplizierten Gewinde der Röhren nicht recht vereinbar sei und der Luftstrom das letztere zu schwer in sichere und gleichmäßige Schwingung versetzen könne. --

Im Unterschied von Trompeten und Hörnern haben die Posaunen schon von jeher eine vollständige Tonreihe besessen. Ihr langgestrecktes Rohr besteht nämlich aus zwei getrennten Hälften, welche ineinander stecken. Der Spieler kann in jedem Moment diese Hälften mehr auseinanderziehen oder mehr zusammenschieben und so die Grundstimmung des Instrumentes verändern. Diese reiche Ausstattung der Posaunen scheint in unvereinbarem Widerspruch mit der bescheidenen der Trompeten und Hörner zu stehen. Jedoch wenn die letztere den Klassikern genügte, so war die erstere ihnen gleichwohl nichts Ueberflüssiges. Denn in der klassischen Instrumentation treten die Posaunen nur in besonderen Fällen auf, nur da, wo innere oder äußere Gründe eine extrem großartige sinnliche Darstellung fordern; alsdann liegt aber auf dieser großartigen Kraftentfaltung der Nachdruck, und die Metallinstrumente müssen sich frei und reich zur Geltung bringen können, wozu die ausgefüllte Tonreihe der Posaunen eben das Mittel liefert.

Betreff der Pauken ist schließlich zu erwähnen, daß sie in zwei beliebige Töne gestimmt werden können. Der Komponist fordert gewöhnlich die Tonica und Dominante seiner Tonart, als deren wichtigste Töne, in C dur und C moll also c und g (wie wir auf S. 143 notiert haben), in Es dur es und b, in A dur a und e u. s. f. Doch finden auch Ausnahmen statt. So läßt die berühmte fünfmalige Paukenstelle im Scherzo von Beethovens neunter Symphonie: 

weder Tonica noch Dominante der herrschenden D moll-Tonart hören, sondern auf beiden Pauken den Ton f, den Grundton der verwandten Durtonart.

Modifikationen des Orchesters.

Bildet nun der Inhalt und Aufbau des Orchesters, wie wir ihn in Obigem dargelegt haben, zwar die weithin herrschende Norm, so sind doch allerhand Abweichungen, in Rücksicht auf einen besonderen Inhalt, der nach einer besonderen Art klanglicher Darstellung verlangt, keineswegs ausgeschlossen. Solche Abweichungen finden sich bereits bei den Klassikern häufig, und zwar sind sie hier dreierlei Art: 1) das Orchester wird verkleinert durch Fortlassung eines einzelnen Instrumentes oder einer instrumentalen Gruppe; 2) es wird vergrößert durch Vermehrung der Zahl seiner Stimmen — es werden z. B. 2 Bratschenstimmen statt einer einzigen konstituiert, es werden 3 oder 4 Hörner statt zweier beschäftigt u. dergl.; 3) man fügt Instrumente anderer Art hinzu, entweder ebenfalls zur Vergrößerung, Verstärkung des Orchesterganzen und seiner Schallmacht, oder zum Zwecke einer besonderen Klangwirkung. Mit der dritten Modifikation wollen wir uns zuerst beschäftigen und die Instrumente kennen lernen, welche im klassischen Orchester ausnahmsweise vorkommen, gleichsam in dem festen Planetensystem desselben die hin und wieder auftauchenden Kometen bilden.

Ein jedes der 4 Holzblaseinstrumente hat eine Abart, welche gelegentlich Eintritt ins Orchester erhält. Der Flöte steht die „kleine" oder „Piccolo-Flöte" zur Seite, deren Tonlage eine Oktave höher als die der gewöhnlichen Flöte ist. Sie ist das bekannte Instrument von sehr hohem, sehr starkem, grellem, schneidendem Ton. Ihre Bestimmung ist zunächst Kraftgebung, sie soll hochgelegene und stark vorzutragende Oberstimmen mit ihrem durchdringenden Klange zur Geltung bringen. In diesem Sinne wendet sie beispielsweise Beethoven am Schluß der Egmont-Ouvertüre und im Finale der C moll-Symphonie an. Aber sie wird auch als Charakterfarbe verwertet, so durch Mozart in der Arie des Mohren aus der „Zauberflöte" („Alles fühlt der Liebe Freuden"), wo sie, in Piano-Gängen, das unruhig Prickelnde und kulturell Niedrigstehende in der Gefühlsart des Mohren ausdrückt und zugleich an die heimische Musik der Neger erinnert; so direkt tonmalerisch im Gewitter der Beethoven'schen Pastoralsymphonie, wo sie das pfeifende

Geräusch des Sturmes nachzuahmen hat. — Gewissermaßen den Gegenpol der Piccoloflöte bildet die Abart des Fagotts, das Kontrafagott. Wie jene in die höchste Tonregion hineingreift und die Oberstimme verschärft, so bringt das Kontrafagott in die tiefste Oktave hinab, und vermag durch seinen mächtigen Ton den Baß bedeutend zu verstärken. Es pflegt daher bei besonders stark instrumentierten Stücken in Anwendung zu kommen, namentlich bei großen Kirchenmusiken und Oratorien, wo das Orchester einen kräftigen Hintergrund für die Masse des Gesangchores zu bilden hat und, dem gewichtigen und ernsten Inhalt gemäß, gerade die Baßpartie großartig auszustatten ist. — Anders verhält es sich mit den Abarten der Oboe und der Klarinette, sie sind keine Schallverstärkungen, vielmehr weichere Schattierungen ihrer Normalinstrumente. Die Oboe hat das „englische Horn" neben sich, welches eine Quinte tiefer steht, also gleichsam eine Alt-Oboe darstellt. Das elegische Element der Oboe verwandelt sich beim englischen Horn in ein ausgesprochen melancholisches, der Klang ist trübe, in der tieferen Lage hohl, das Einschneidende und Kernige der eigentlichen Oboe fehlen. In der klassischen Instrumentalmusik kommt dieses Instrument nur selten vor, häufiger in der früheren Periode (Gluck, Bach), in neuerer Zeit sehr häufig. — In gleicher Weise bildet das sogenannte „Bassethorn" eine Alt-Schattierung der Klarinette, ebenfalls eine Quinte tiefer als das Hauptinstrument stehend. Das Bassethorn teilt mit der Klarinette die Weichheit und Fülle des Tones, dagegen macht das blühende und helle Kolorit der Klarinette hier einer ernsteren, mehr geistigen Klangfarbe Platz. Mozart stellt in das Orchester seines Requiem (Totenmesse) Bassethörner statt Klarinetten ein, giebt auf dieselbe Weise in der „Zauberflöte" den Priestergesängen eine charakteristische Färbung, und teilt auch in der elegisch gehaltenen Oper „Titus" dem Bassethorn eine bedeutsame Rolle zu. — Eine zweite Modifikation der Klarinette von noch tieferer Lage, die „Baß-Klarinette", war den früheren Meistern unbekannt und ist erst seit dem Aufkommen der ständig vergrößerten Orchester in Gebrauch.

Von den Metallinstrumenten des Orchesters sind Abarten ehedem nicht vorhanden gewesen oder nicht zur Anwendung gelangt. Dagegen finden wir hin und wieder ein fremdes starkes Baßinstrument schon bei den früheren Romantikern zugezogen, z. B. die aus Metall gebaute „Ophikleïde" (d. i. Schlangenrohr). Dieselbe hat sehr große Kraft und steht tiefer als die Baßposaune, so daß sie, dem Posaunen-Trio angeschlossen, dieses zum gewaltigen vierstimmigen Chor erweitert. Beispielsweise hat Mendelssohn von ihr im „Elias" und in einigen Orchesterwerken Gebrauch gemacht.

Von den übrigen gastweise im klassischen Orchester erscheinenden Instrumenten ist das wichtigste die Harfe. Sie ist für sich allein ein unvollkommenes Musikorgan, da ihr der gehaltene Ton fehlt, dessen vor allem die Melodie bedarf. Dagegen kann bekanntlich ihre Klangwirkung in kurzen Stellen, in Passagen, namentlich in breit auseinandergelegten Accorden (den nach ihr benannten „Arpeggien") eine ausnehmend schöne, höchst romantische, ja zauberische sein. Es ist daher begreiflich, daß die neuere, auf Klangwirkungen so nachdrücklich abzielende Instrumentation die

Harfe zum sehr häufigen Gast oder ständigen Teilnehmer des Orchesters gemacht hat. Bei den Früheren kommt sie fast nur in irgend einer Sinn-Beziehung vor, so als Begleitung der Gesänge des „Orpheus" bei Gluck, um uns die Lyra der griechischen Sänger zu vergegenwärtigen, so bei Mendelssohn in seiner Athalia-Musik als Anspielung auf die heilige Harfe der Psalmisten.

Aehnliche Sinn-Beziehungen veranlassen die Herbeiziehung fremder Schlaginstrumente. Die Trommel, die „große Trommel" (d. i. die beim Militär gebräuchliche Pauke), die „Becken", werden zur Darstellung militärischer Musiken benutzt, der „Triangel" als charakteristisches Klangwerkzeug türkischer Musik verwendet u. a. m. Gelegentlich erscheinen aber diese primitiven Schallorgane auch mit rein musikalischer Charakterbedeutung, und können dann, von Meisterhand einer bestimmten Stelle eingefügt, große und überraschende Wirkungen erzielen. Solcher Art sind z. B. die leisen mysteriösen Beckenschläge, welche in der Mendelssohn'schen „Walpurgisnacht" das Herannahen des Hexenspuks ankündigen; solcher Art ist der köstliche Effekt, den Haydn in den „Jahreszeiten" mit Triangel und Tambourin ausübt, wenn er sie beim herbstlichen Weingelage, am Schluß, wo die Lebens- und Weinlust ihren höchsten Gipfel erreicht, plötzlich eintreten läßt. —

Betrachten wir jetzt die zweite der angeführten Modifikationen des Orchesters, die Verkleinerung desselben. Sie tritt bei den Klassikern häufig auf, entweder zum Zweck einer Verminderung der Klangstärke, oder um eine bestimmte Farbennüance zu erzielen.

Der häufige Fortfall der Posaunen ist schon zur Sprache gekommen, ihr Fehlen ist die Regel, sie bleiben für die außerordentlichen Fälle reserviert. Der größte Instrumentalkomponist, Beethoven, hat von seinen neun, unermeßlich bedeutenden Symphonieen sechs gänzlich ohne Posaunen instrumentiert, und bei den drei übrigen dieselben nur in einzelnen Sätzen, gegen den Schluß hin, hinzugezogen (C moll-, Pastoral-, Neunte Symphonie). Doch sind die Posaunen dieses seltenen Vorkommens wegen nicht etwa in die Klasse der Ausnahme-Instrumente, wie Piccoloflöte, Kontrafagott u. s. w. zu setzen; sie bilden das allerdings nur bei besonderen Gelegenheiten angelegte Festgewand des Orchesters, jedoch das regelmäßige, zum Orchester gehörige Festgewand. — Man nennt das mit Posaunen ausgestattete Orchester das „große".

Den Gegensatz zu letzterem bildet das „kleine" Orchester, bei welchem auch die mäßigeren Kraft-Instrumente, Trompeten und Pauken, fortfallen und als einzige Repräsentanten der starken Gruppe die Hörner übrig bleiben. Mozart hat seine G moll-Symphonie, wiewohl sich ein höchst energischer Grundzug in ihr geltend macht, für kleines Orchester gesetzt. Die echte Größe der Musikgedanken, jene, die sich in den Tönen selbst verkörpert, bedingt keineswegs den Vortrag durch sehr schallstarke Instrumente. Sie kann eine äußerlich starke Darstellung adoptieren, aber sie kann auch eine mehr innerliche Größe bleiben, wodurch ihr Eindruck eher gewinnt als verliert. Diesen nach innen gerichteten Charakter wünschte Mozart seinem Werke aufzuprägen.

Wo das Orchester als Begleitung des Solo-Gesanges auftritt, also in den Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. der Opern, Kantaten und Oratorien, da stellt die frühere Instrumentation als Regel das kleine Orchester auf. Der nächste, wichtige Grund ist, eine Erdrückung der Singstimmen durch zu starke Instrumentation zu verhüten. Doch ist es nicht der einzige Grund — ein Uebertönen läßt sich immerhin auch bei Zuziehung starker Instrumente durch vorsichtige Behandlung derselben vermeiden — vielmehr gilt es, überhaupt ein entsprechendes ästhetisches Verhältnis zwischen Solostimmen und Orchester, bezüglich der Zahl, Kraft und Klangart der Instrumente herzustellen. Offenbar ist es angemessener, den menschlichen Einzelstimmen als Gefolgschaft ein mäßig und durchsichtig zusammengesetztes Orchester und ein solches mit bescheidenen, zarten Farben beizuordnen, als das Gegenteil. Der Menschenstimme muß (beim Solo) entschieden der Haupteindruck in dem musikalischen Ganzen gewahrt werden, sie, die Trägerin des Wortes und direkte Aeußerung der Person, muß die Beherrscherin des Orchesters sein; Trompeten, Posaunen und Pauken aber überragen die Menschenstimme an Tonvolumen, erstere auch an vordringender Helligkeit so sehr, daß der Gesang sich leicht winzig neben diesen Instrumenten ausnimmt. — Natürlich sind Ausnahmen oft genug am Platz. So ist z. B. die D moll-Arie der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" mit Trompeten und Pauken instrumentiert, Mozart bedurfte hier der grellen und harten Farben.

Noch vielerlei Auslassungen finden sich vor, die sich entweder zwischen dem gewöhnlichen und kleinen Orchester halten, oder das kleine noch weiter verkleinern. Vor allem schließen sich häufig die Oboen und die Klarinetten gegenseitig aus. Diese beiden Instrumente beherrschen die gleiche Tonregion, beide sind Sopranorgane, mithin gewissermaßen Konkurrenten in dem wichtigsten Gebiete des Tonsystems, dabei bilden sie im Charakter, wie oben geschildert worden (S. 141—143), einen ausgesprochenen Gegensatz. Man wünscht nun oft, der scharfen und frischen Oboe volle und alleinige Geltung zu verschaffen, oder umgekehrt der weichen, blühenden Klarinette das Feld ausschließlich zu überlassen. — Solche Farbennüancierungen durch Fortfall der einen oder anderen Instrumentenart oder mehrerer zugleich kommen besonders in der Oper viel zur Anwendung. Die große Zahl von Musiksätzen, die hier aneinandergereiht werden, erzeugt das Bedürfnis des Wechsels im Gesamtklange der Musik; ebenso fordert die Aufgabe, die verschiedenen Personen und Situationen möglichst treffend und unterschieden zu charakterisieren, zu mannigfaltiger Farbenmischung auf. Betrachten wir als Beispiel die Instrumentation des „Don Juan" etwas eingehend. Wir finden hier beinah fortwährende Verschiedenheit der Zusammenstellung in den aufeinanderfolgenden Musikstücken und zugleich feinste Auswahl der Nüance in Bezug auf den vorliegenden Charakter. Vor allem ist ein durchgehender Zug sehr bemerkenswert: der weichherzigen, vom Liebesgefühl überwältigten Elvira giebt der Komponist die Klarinetten zum Geleit, der hoheitsvollen, vom Schmerz um den gemordeten Vater und der Sehnsucht nach Vergeltung erfüllten Anna die Oboen; die Arien und Ensembles, in welchen eine dieser beiden Personen die herrschende Rolle hat, tragen diese wechselnde Signatur.

Dabei pflegt der Komponist in beiden Fällen die Flöten zu entfernen, um die Klarinetten oder Oboen unbedeckt, völlig klar hervortreten zu lassen, oder er überwölbt sie durchsichtig mit nur einer Flöte. Drei Stücke der Oper haben zur Grundstimmung des Textinhaltes die Furcht oder Furchtsamkeit (die Arie des Leporello, wo er unter der Verkleidung entdeckt worden und um Gnade fleht — das Duett auf dem Kirchhof, wo Leporello den steinernen Komtur zu Gast laden soll — die Arie des Masetto, der seine Wut gegen Don Juan auslassen möchte, aber den Ausdruck derselben verschluckt, aus Furcht vor dem hohen Herrn); in allen dreien hat der Holzbläserchor nur die Flöten in der hohen und die Fagotte in der tiefen Lage, die Mitte und Hauptlage, sonst von den Oboen oder Klarinetten eingenommen, ist hier gleichsam ausgehöhlt. Hörner fügt Mozart auch beim kleinsten Orchester den Holzbläsern an, sie sind das Körnchen kräftiger Substanz, ohne welche die weiche Mischung eine weichliche werden würde. Ebenso fehlen die Fagotte nirgend, welche die Tieflage des Orchesters klangvoll machen. Dagegen streicht Mozart in dem kleinen, wesentlich trockenen Zankduett zwischen Don Juan und Leporello auch die Fagotte. In der kleinen Arie der Elvira (Ah, fuggi il traditor, „Verlorne! hör' ihn nicht!"), wo in der Verratenen das Gefühl der Empörung das der Liebe erstickt und sie sich wie eine strafende Nemesis vor Don Juan aufrichtet, schwindet der Farbenschmelz der Bläser völlig, nur der Streicherchor begleitet mit energischen Rhythmen. Von ganz besonderem Reiz sind die Stücke mit „obligaten" Instrumenten, d. i. mit solchen, die in solistischen Melodien und Gängen mit der Singstimme wetteifern. Die bekannte Arie der Elvira (Mi tradi quell alma ingrata, „Mich verläßt der Undankbare") ist mit einer Flöte, einer Klarinette, einem Fagott instrumentiert, welche in bezaubernd schöner Verwebung mit der Gesangstimme derselben ihre Motive nachsingen, sie ihr zurufen, sie weiterspinnen u. s. f. Von gleich blühender und zarter Schönheit ist das „Batti, batti" der Zerline („Schmähle, tobe lieber Junge!"), wo eine Flöte, eine Oboe und ein Fagott in die Melodien der Vokalpartie eingreifen, während ein Solo-Violoncell eine weich rieselnde Begleitung das ganze Stück hindurch unterhält. Innerhalb der umfangreichen Finales wechselt die Instrumentation vielfach bei den einzelnen Abteilungen. In beiden bietet zunächst der dramatische Anlaß prächtig wirkende Abwechselung durch die Orchestergruppen auf der Bühne: im ersten Finale die Tanzkapelle (oder vielmehr die drei Tanzkapellen), im zweiten die Musikbande, die sich Don Juan zur Tafelmusik bestellt hat. Den lyrischen Höhepunkt des ersten Finales, das Gebet der drei Maskierten, ehe sie Don Juans Schloß betreten, läßt Mozart ausschließlich von den farbenreichen und weich-vollen Blaseinstrumenten begleiten, sie umgeben den Gesang mit einem Strom von Wohllaut und Harmonie. Im zweiten Finale, wenn der steinerne Mann ins Zimmer tritt, künden die mächtigen Posaunen den Gast aus jener Welt an und leiten die Katastrophe des Dramas ein. —

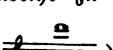
Wir gelangen zur dritten der erwähnten Abwandlungen, zu derjenigen Vergrößerung des Orchesters, welche man als innere Vergrößerung bezeichnen kann, da sie fremde Elemente nicht herbeizieht, sondern nur die

einheimischen in der Stimmenzahl vervielfältigt. Von der Doppelstimmigkeit der Bratschen ist schon gesprochen worden. Sie wird häufig angewendet, um dem Ensemble der Streichinstrumente eine kompaktere Körperlichkeit zu geben oder ein reicheres Stimmengeflecht zu ermöglichen. Mit der ebenfalls schon angeführten Vermehrung der Hörner hat es folgende Bewandtnis. Das Horn spielt infolge seiner Mittelstellung zwischen den Holz- und Metallblaseinstrumenten (s. S. 143) eine besondere, wichtige Rolle. Wir haben gesehen, daß Mozart es in seinem Opernorchester selbst bei weitgehender Verringerung der Instrumentenzahl nicht fehlen läßt, weil es ein überall erwünschtes Element gemilderter Kraft hinzubringt. Durch seinen im Piano weichen und zugleich füllenden Ton, bei dunkler, edel-ernster Klangfarbe wird es außerordentlich geeignet, sich dem Chor der Holzbläser anzuschließen und dessen Zusammenklängen eine volle, vertiefte und gesättigte Farbe zu verleihen. Solch reichere Verwendung des Horns wird jedoch öfter durch die Lücken der Tonreihe, welche die Stopftöne nur unvollkommen ergänzen, allzusehr behindert. Man greift daher seit Beethovens und Webers Zeit häufig zur Verwendung von *vier* Hörnern, deren je zwei und zwei *verschiedene* Stimmungen haben. Z. B. fordert Beethoven für den ersten Satz seiner neunten Symphonie zwei Hörner mit D- und zwei mit B-Bogen; er kombiniert auf diese Weise die D dur- und B dur-Töne und erlangt einen recht vollständigen, für die Tonarten seines Stückes (D moll und deren Verwandte) passenden Tonbestand. Daß bei solcher Instrumentation gelegentlich drei oder alle vier Hörner *zusammen* tönen können, ist ein schätzbarer Nebenvorteil, man kann so den Centralpunkt der Blasechöre, als welchen die Hörner sich darstellen, um so klangvoller behandeln. — In die Kategorie der inneren Vergrößerung gehört auch die Abzweigung des Violoncells vom Kontrapaß. Diese beiden Instrumente bilden nach der Grundkonstruktion des Orchesters eine *Einheit* (S. 145), sie haben den Grundbaß gemeinsam, in Oktaven vorzutragen. Das Cello besitzt aber anderseits jene außerordentlichen und eigenartigen, auf S. 146 geschilderten Vorzüge im Melodischen, so daß man es oft vom Basse löst, um ihm den Vortrag einer Melodie oder melodisch geführten Mittelstimme zu übergeben. In diesem Fall überläßt man die Grundstimme dem Kontrabaß allein, oder vereinigt einen *Teil* der Celli mit demselben.

Mitunter wünscht der Komponist die Instrumentalwirkung eines längeren oder kürzeren Satzes auf einen *einzigen* Klangcharakter zu konzentrieren, er erweitert dann meist die Stimmenzahl des betreffenden Instrumentes und läßt das übrige Orchester schweigen oder untergeordnet mitwirken. Nur einige Fälle seien angeführt. In der „Schöpfung" erklingt im Beginn der Schlußscene, um die Morgenstimmung im Paradiese wiederzugeben, ein melodisches Stimmengewebe *dreier Flöten*, welche teils allein, teils von zarten Pizzicatos der Streichinstrumente begleitet auftreten. In der Ouvertüre zu „Euryanthe" bringt der Mittelsatz, zur Schilderung des mystischen Elementes, das im Drama eine Rolle spielt, eine Reihe wundersamer Harmonien in *vierfachen Violinen*, unter Anwendung der Dämpfer; später tritt die Bratsche mit einem erregenden Tremolando hinzu.

Bei den Meistern, deren Leben oder Schaffen vor die Blütezeit der Instrumentalmusik fällt und deren eigentliches Gebiet nicht diese, sondern eine der großen Vokalgattungen (Kirchenmusik, Oratorium, Oper) gewesen, finden sich andere Arten der Instrumentenzusammenstellung und andere Prinzipien ihrer Verwendung als die oben geschilderten. Die Vollendung der Orchesterorganisation ist eben erst zur Zeit Haydns, des ersten der drei klassischen Instrumentalmeister, und in letzter Instanz durch ihn bewirkt worden. Bei Gluck, dem großen Repräsentanten der hochdramatischen Oper, sowie bei Händel, dem Schöpfer mächtiger Oratorien, wird der Musikinhalt ganz wesentlich dem Streicherchor zur Ausführung übergeben, die Blaseinstrumente sind Zuthaten, häufig fehlen diese gänzlich. In den reinen Instrumentalstücken, wie Ouvertüren, Märschen u. dergl., sowie bei Begleitung von Chören, pflegen die Blaseinstrumente in kleinerer oder größerer Zahl zugezogen zu werden, jedoch meist zu verstärkender und füllender Wirkung, seltner um direkter Instrumentaleffekte willen. Dagegen tritt in den Sologesängen öfter ein einzelnes Blaseinstrument oder eine kleine Gruppe derselben in den Vordergrund, sie werden dann in charakteristischer Auswahl als obligate, also mit selbständigem Musikgehalt ausgestattete Instrumente verwendet. So werden — um nur wenige Beispiele namhaft zu machen — in der ersten Arie des Agamemnon in der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis" von einer Oboe scharfe, herzbewegende Seufzer eingeflochten, welche uns die klagende, zum Opfertod verurteilte Iphigenie vergegenwärtigen. In desselben Tonmeisters Rinaldoarie in Armidas Zaubergarten verkörpert sich das süß-Lockende der Oertlichkeit in einer schmelzenden, die ganze Arie durchziehenden Flötenmelodie. Händel fügt dem Trinklied des Kriegers im „Alexanderfest" rhythmische Motive zweier Hörner ein, die das martialische Kraft- und Lustgefühl zum treffendsten Ausdruck bringen. Die Arie aus dem Siegeslied am Roten Meere im „Israel in Egypten": „Aber Du ließest Deine Winde wehen, und das Meer deckte sie," wird mit weichen Gängen der luftigen Holzblaseinstrumente umspielt. Derartige geniale und gerade durch ihre Einfachheit, durch ihre Koncentration auf ein einziges Mittel und einen einzigen Grundgedanken großartig wirkende Züge finden sich in sehr großer Zahl in den Werken beider Tondichter.

Geben Gluck und Händel in ihrer Orchestration mehr Tonzeichnungen als farbige Tonbilder, durch Hervorkehrung der relativ farblosen Streichinstrumente, und verwenden sie das koloristische Element der Blaseinstrumente nur zu einzelnen pointierten Wirkungen, so zeigt dagegen Seb. Bach ein stetes und starkes Interesse am Klangkolorit. Bach stellt sein Orchester in der mannigfaltigsten Weise zusammen, und wechselt in den einzelnen Sätzen seiner größeren Werke auffallend stark mit diesen Zusammenstellungen. Teils geschieht dies, um überhaupt einen Reichtum koloristischer Abwechselung zu entfalten, teils mit bedeutsamer, oft tiefsinniger Beziehung auf den Textinhalt. Eine Eigenheit bildet die öfters auftretende Gruppierung der Blaseinstrumente zu dreien: 3 Oboen oder 3 Flöten u. a. dergl. In diesem Falle bilden die drei gleichartigen Instrumente einen zusammengehaltenen Chor, welcher sich in kontrapunktischer Wechsel- und Gegenrede dem Streicher-

chor gegenüberstellt. Die Trompeten zumal treten bei Bach fast immer zu dreien auf. Uebrigens waren die Trompeten der Bach-Händel'schen Zeit anders geartet als die späteren. Sie hatten eine mehr gestreckte Form und noch andere Abweichungen, welche es ermöglichten, in der oberen Lage eine sehr vollständige Tonreihe zu erzeugen und diese bis in bedeutende Höhe hinaufzuführen (bis ); außerdem war der Ton schlanker und vo-

lubiler. Bach durfte daher von den Trompeten auch schnelle und bunte Tongänge fordern. Eine weitere Eigenheit seiner Instrumentation ist das gelegentliche Erscheinen uns fremder, schon damals selten benutzter und inzwischen gänzlich verschwundener Instrumente, z. B. der Oboe d'amore, einer sanfter klingenden Art der Oboe — des Zinken, eines Holzblaseinstrumentes von starkem, trompetenartigem Klang — der Laute, des Stamminstrumentes der heutigen Guitarre und Mandoline u. a. m.

Durch die reichere Verwendung der Klangfarbenwirkungen steht Seb. Bach den späteren, eigentlichen Instrumentalmeistern näher als es bei Gluck und Händel der Fall ist, gleichwohl ist das Prinzip der Bach'schen Orchestrierung noch nicht das der großen Instrumentalepoche. Denn wie charakteristisch auch die Auswahl im ganzen ist, so tritt doch das einzelne Instrument noch nicht mit einer unterscheidenden, seinem speciellen Charakter zugebildeten Stimmenbehandlung auf, alle Instrumente nehmen an dem allgemeinen Inhalt, an dem kontrapunktischen Stimmengewebe in gleicher Weise teil; die Individualität des Instrumentes ist noch nicht herausgebildet. Erst von Haydn an verschmilzt der musikalische Inhalt der einzelnen Instrumentalstimme mit dem Charakter des betreffenden Instrumentes zu einer innigen Einheit, was hier die einzelnen Instrumente dem Ganzen zubringen, bringen sie wie aus ihrem Selbst herbei, während sie dort gleichsam nur beauftragt sind, den Allen gemeinsamen Inhalt in passenden Färbungen vorzutragen.

Herrscht somit bei den späteren Klassikern, sowie bei den ersten Romantikern, Einheit und Gleichgewicht zwischen Zeichnung und Farbe, zwischen innerem Gehalt und klanglicher Erscheinung, so wird in der neueren Orchestration auf das letztere Moment entschieden das Hauptgewicht gelegt. Man erstrebt und erreicht die wesentliche Wirkung — oft die alleinige Wirkung — durch den Klang des Orchesters, indem man die Elemente desselben häuft, und ihre extremen und absonderlichen Seiten mit Vorliebe benutzt. Man hat den Chor der Blechbläser bedeutend verstärkt, wodurch man zwar imponierende äußere Kraftwirkungen erzielt, aber diesem Chor zugleich ein Uebergewicht gegeben hat, welches die feineren Instrumente als unbedeutende, schwächliche Organe erscheinen läßt. Man hat die durch die Ventilkonstruktion erschlossenen Möglichkeiten benutzt, die Blechinstrumente an Allem, an Melodie und melodisch geführten Begleitstimmen zu beteiligen, und dadurch nicht etwa ausgeglichen, einen Zustand der Gerechtig-

keit hergestellt, sondern umgekehrt, eine Herrschaft der Gewalt aufgerichtet. Man hat ferner die quellende Fülle, die dem Holzbläserchor gebührt und zur Achtstimmigkeit desselben geführt hat (S. 145), ins Luxuriöse, Schwelgerische erweitert, indem man ihn zwölfstimmig aufbaut (je 3 gleichartige oder klangverwandte Instrumente statt je 2). Die Wirkung dieser reichen Ausgestaltung ist nicht zu leugnen, sie ist eine große, intensive, aber eine wesentlich sinnliche und zwar eine solche extremen Grades, eine narkotische. Das Ohr wird von einer großen Menge reizvoller, buntschillernder Klänge, die zu einer elementaren Klangmasse zusammenfließen, erfüllt, was eine Art Berauschung hervorruft, die zum Hinhorchen nach dem eigentlichen Toninhalt kaum kommen läßt. Die Streichinstrumente, um nicht gänzlich zurückzubleiben, müssen zu Vermehrung ihrer Stimmen, Teilung der Geigen in 3, 4 Partien u. s. w. ihre Zuflucht nehmen, dadurch ebenfalls intensive Klangreize entfalten und die Tonflut des Ganzen noch mehr anschwellen lassen. Wer wird, sofern er Empfänglichkeit für die verschiedenen Arten des Schönen besitzt, einer solchen koloristischen Musik ihre Schönheiten absprechen, wer ihre Berechtigung für *gewisse Fälle*, vielleicht für ganze *Kunstzweige* leugnen? Aber daß sie die *vollkommenere* Art der Instrumentalmusik, das von uns erst gefundene Ideal derselben sei und sich mithin als *Norm*, als *allgemeingültig* aufzustellen habe, das muß von jedem klar und vorurteilsfrei Denkenden entschieden verneint werden. Dieser Ueberschwang an sinnlichen Elementen hat kein wahres Verhältnis mehr zu einem geistigen Inhalt (besondere Fälle, wie gesagt, ausgenommen), erstere sind nicht mehr der *Ausdruck* des letzteren, es ist ein Zuviel da, welches *bloß-sinnlich* bleibt. Das Uebergewicht, welches die ältere Klassicität (Bach-Händel-Gluck) dem Geistigen giebt, die verhältnismäßige Sprödigkeit oder Unausgeglichenheit, mit welcher hier die Instrumentalfarben verwendet werden, ist ebenfalls nicht die Vollendung bezüglich der Darstellung, bezüglich der Durchdringung von Inhalt und Erscheinung, aber jene Einseitigkeit nach der Richtung des Geistigen ist offenbar edler als die entgegengesetzte, welche der Sinnlichkeit den Vorrang giebt.

Zu erwähnen bleiben noch jene Orchesterbildungen, welche durch einen äußeren Umstand oder außermusikalischen Zweck bedingt sind. Das *Militär-Orchester*, welches im Freien weithin und stark tönen soll, kann von den Streichinstrumenten, die hierfür zu schwach sind und deren Handhabung sich mit dem Marschieren zu schlecht verträgt, keinen Gebrauch machen. Es setzt sich so reich und kräftig als möglich zusammen, und sind eine Menge von Instrumentenarten und Abarten speciell für seinen Gebrauch erfunden worden; auch bedient es sich etlicher Schlaginstrumente, um die rhythmische und sinnlich anregende Wirkung zu verstärken. — In einem Punkte verwandt hiermit ist das sogenannte „*Harmonie*"-Orchester der klassischen Zeit, welches für Serenaden im Freien bestimmt war, daher ebenfalls die zu wenig hallenden Streichinstrumente fortließ, im übrigen aber sich schön und maßvoll aufbaute, meist aus den Holzbläsern und Hörnern zusammensetzte. —

Das Tanz-Orchester hingegen bedarf wiederum des starken Schalles, um durchzudringen und um seine rhythmischen Pointen zu verschärfen, es ist daher reichlich mit starken Instrumenten, sowie mit Becken, großer Trommel u. dergl. versehen.

Orgel und Klavier.

Dem Orchester, als einem Ganzen von vielen Instrumenten, stehen zwei hochbedeutende Instrumente gegenüber, deren jedes für sich allein ein Ganzes ausmacht, die Orgel und das Klavier. In beiden wird die Vielheit der Klangfarben, die beim Orchester in Einzelorgane auseinanderfällt, zusammengefaßt, bei der Orgel quantitativ, beim Klavier qualitativ. Die Orgel ist bekanntlich eine Ansammlung von zahlreichen, verschieden klingenden Stimmen („Registern"), sie stellt gewissermaßen ein in die Hand *eines* Spielers gegebenes Orchester dar. Das Klavier ist nur einfarbig, aber eine Farbe hat Aehnlichkeiten mit sämtlichen Farben des Orchesters, sie ist gleichsam ein mittleres, ein Durchschnitt derselben. Der Klavierton ist nicht so schlank wie der Geigen- oder Oboeton, anderseits nicht so voll wie der Klarinetten- oder Hornton, aber er enthält *etwas* von dem specifischen Charakter dieser und aller übrigen Instrumente, sogar derjenigen, die nur als Gäste im Orchester erscheinen; er ist mit dem Geigen-, auch mit dem Oboen- und Trompetenton, durch seine Klarheit und durch die Helligkeit in der oberen Hälfte der Klaviatur, verwandt, mit der Flöte, der Klarinette und dem Horn durch die im Piano zu erzielende Weichheit und Rundung, im Forte wiederum mit Horn und Trompete, selbst Posaune, durch die metallische und ziemlich imposante Kraft, namentlich der Baßpartie. Die Tenor- und Baryton lage erinnert an Violoncell und Fagott, die höchste Region bei zarter Tongebung gleichzeitig an Flöte, an Harfe und Glockenspiel, bei starker Angabe an die scharfen Geigenstriche in der Höhe und an das Piccolo. So erweist sich das Klavier thatsächlich als qualitative Zusammenfassung der instrumentalen Elemente.

Neben dem Klangfarbenorganismus des Orchesters existieren also noch zwei derartige Organismen. Der eine derselben, die Orgel, könnte dem Uneingeweihten als wenig wichtig erscheinen. Da sie die Vereinigung orchestraler Stimmen für die Hand eines einzigen Spielers ist, so scheint hiermit nur eine *äußere* Veränderung, eine äußere Bequemlichkeit erreicht, keine innere Bereicherung für die Tonkunst erwirkt. Jedoch wer jemals Orgelmusik, ja nur den Klang der Orgel gehört hat, hat wahrgenommen, daß hier etwas durchaus Anderes als im Orchester vorliegt. Die Eigentümlichkeiten der Orgel im Klangwesen, in der Zusammensetzung und dem Umfang ihrer Stimmen geben diesem vereinheitlichen Orchester einen von jenem ganz verschiedenen Charakter, und selbst die Beherrschung dieser Stimmenmassen durch *einen* Menschen hat mehr als nur äußerliche Bedeutung.

Um die Wesenheit der drei Klangorganismen und ihr gegenseitiges Verhältnis zu erfassen, haben wir auf die allgemeinsten Richtungen unseres Seelenlebens und deren Unterschiede einzugehen.

Die Art und Weise, wie wir die Welt anschauen und empfinden,

kann eine verschiedene sein, in dreierlei Gestalt kann sie sich in unserem Innern spiegeln. Zunächst unmittelbar, so, wie sie sich unseren Wahrnehmungskräften direkt darstellt: als eine Vielheit getrennter Einzelwesen; ferner derart, wie sie dem tieferen Nachdenken und dem tieferen Gefühlsdrange sich enthüllt: als große Einheit alles des Vielen, als Emanation des einen Weltgeistes, Gottes; endlich haben wir ein drittes Bild der Welt, ebenfalls ein einheitliches, aber völlig anders geartetes, in unserem Selbst: der Inhalt des menschlichen Inneren besteht in den Eindrücken, welche die Welt in uns hervorruft (Verstandeseindrücken, d. i. Vorstellungen, und Gemütseindrücken, d. i. Gefühlen) und in den aus ihnen folgenden Lebensregungen des Verstandes und Gefühls: Gedanken, Erkenntnissen, Phantasiebildern, Zu- und Abneigungen, Trieben, Willensbewegungen; diesen ganzen aus der Welt stammenden oder durch sie veranlaßten Inhalt fassen wir zusammen als unser Ich. — Die erstgenannte Weltauffassung und Weltempfindung ist die einfach weltliche oder objektive (die direkte Wahrnehmung der Dinge, der „Objekte"), die zweite ist die religiöse, die dritte die subjektive (die Wahrnehmung der Dinge durch ihre Eindrücke auf unser „Subjekt"). In den beiden letzteren erscheint die Vielheit des Verschiedenen als Einheit, dort umschlossen von dem einen Urwesen, hier zusammengeschmolzen in dem einen menschlichen Individuum.

Dieser dreifachen Weltempfindung gleichen die drei Klangwelten, welche Orchester, Orgel und Klavier darstellen, die letzteren sind geradezu der klangliche Ausdruck für die ersteren.

Vom Orchester wird jeder Musikhörer den Eindruck empfangen haben, daß es wie ein ins Tönende übertragenes Abbild der gesamten Kräfte und Elemente der großen Welt erscheint. In der That, erwägen wir die Vielseitigkeit oder vielmehr Allseitigkeit des Orchesters, wo Kraft und Weichheit, Massigkeit und Feinheit, tiefste Dunkelheit und größte Helle, kurz, alle Gegensätze aus allen Regionen allgemeiner Eigenschaften zusammenkommen, so erkennen wir in ihm die wohlgetroffene Abspiegelung aller Prinzipien des Weltganzen. Dazu tritt hier, wie in der objektiven Welterscheinung, jedes einzelne Element als ein selbständiges, frei sich regendes auf; jede Klangart besteht für sich, als einzelnes Instrument, von einem einzelnen Spieler regiert.

Anders die Orgel. Ein jenem ähnlicher, höchst umfangreicher Stimmen-Organismus wird hier von einem Willen in Thätigkeit gesetzt, welche Thätigkeit daher auch wesentlich einheitlicher sein muß. Was aber der Orgel den ausgesprochen religiösen Charakter verleiht, das sind folgende Momente. Die Wesenheit Gottes als des Unendlichen und Unwandelbaren erhält hier irdisches Abbild und Ausdruck durch die Unendlichkeit und unveränderliche Gleichheit des Orgeltones; der Orgelton kann ungemein lang, im Prinzip unbegrenzt lang erklingen (so lang, als die Blasebälge durch den Kalkanten mit Luft versorgt werden), und er kann durchaus nicht nüanciert werden, sondern ertönt in der von vornherein gegebenen Stärke (je nach den verschiedenen Registern leise oder laut) absolut gleichmäßig bis zu Ende. Wir wiederholen auch hier, was wir bezüglich ähnlicher Erscheinungen schon mehrfach zu sagen hatten: daß solche Analogien zwischen dem

musikalischen Ausdruck und dem Auszudrückenden nicht etwa bloße Analogien für den Verstand sind, daß die Wiedergabe jener göttlichen Wesenheiten nicht etwa dadurch zu stande kommt, daß wir die Ewigkeit und Gleichmäßigkeit des Orgeltones denken und erkennen und sie dadurch als Abbild auf die Gottheit beziehen, sondern jenes unwandelbar gleiche Hinziehen des Tones und sein oft alles gewohnte Maß überschreitendes langes Aushallen wirkt sogleich im Gefühl die Nachempfindung jenes Ueberweltlichen und hebt uns in religiöse Stimmung empor. Ferner spiegelt die Orgel das Göttlich-Unendliche auch nach anderer Richtung wieder: Wir denken Gott als Unendlichkeit von Kräften, welche in der Welt, die uns vorliegt, nicht erschöpft ist, wir fassen die Welt nur als eine Schöpfung der Gottheit, diese aber als die Allmacht, welche noch unzählige anders gestaltete Welten zu schaffen vermögend wäre. Dementsprechend hat die Orgel viel mehr Stimmen als das Orchester, ja, diesem Gedanken voll entsprechend, hat sie dem Prinzip nach eine endlose Zahl von Stimmen: sie häuft sie, je nach der Größe des Instrumentes, zu 60, 80, 100 Stimmen und mehr. Ebenso ist es jenem Gedanken schrankenloser Möglichkeit angemessen, daß die Stimmen nicht eine feste Organisation wie im Orchester bilden, sondern neben einigen festen Grundstimmen eine endlose Mannigfaltigkeit in Wahl und Zusammensetzung bei den verschiedenen Orgeln angestrebt wird. Ein anderes in dieser Richtung Mitwirkendes sind die sogenannten Mixtur-Register; es sind Stimmen, in denen bei jedem einzelnen Tone gewisse harmonisch verwandte Töne in ganz hoher Lage sehr leise mitertönen. Dies umhüllt den betreffenden Ton mit einem Nebel mitschwirrender leiser Klänge, mit einem wiederum auf das Unendliche weisenden Ton-Element, so daß bei Zutritt der Mixturen zu den vielen anderen Stimmen wir uns wie von einem grenzenlosen Strome der Töne umflutet fühlen. Aehnliche Empfindungen von Allmacht und Grenzenlosigkeit werden durch den Ton-Umfang der Stimmen hervorgerufen, welcher teilweise bis in die dem menschlichen Ohre irgend erreichbare Höhe und Tiefe sich ausdehnt, sowie durch die ungeheure Kraft der Stimmen, die in der Höhe bis zum Durchdringenden, Schneidenden, in der Tiefe bis zu überaus machtvollen Bässen anwächst.

Das Klavier nun, gegen Orchester und Orgel gehalten, ist eine Welt im Kleinen, wie der Mensch (der „Mikrokosmos"). Wir sahen, daß Momente aller orchestralen Charaktere sich in ihm vorfinden, aber in einen Punkt zusammenlaufend, sich gegenseitig durchdringend und ergänzend zur einen Gesamtfarbe; somit wird es ein Abbild des menschlichen Individuums, in welchem, als in einem einzelnen geistigen Punkte, die Bilder des Universums sich versammeln und verschmelzen. Und diese kleine Tonwelt wird denn auch von einem Individuum regiert. Im Gegensatz zur Orgel mit ihrem langen und unveränderlichen Ton, der auf Ewigkeit und ewiggleiche Lebenszustände hindeutet, ist das Klavier von kurzlebigem, bald verhallendem Tone, kurzlebig wie der Mensch und wie die Gemütssituationen des Menschen, die, wie alles Lebende, dem Wechsel unterthan sind, einem Gesetz von Ebbe und Flut gehorchen. Anderseits ist der Klavierton äußerst

nüancenreich, kann unendlich fein behandelt werden, ist sehr für Lebendiges, bis zum denkbar höchsten Grade, geeignet, und die Konstruktion des Klaviers ermöglicht eine Technik, welche musikalische Gestalten in unermeßlicher Vielseitigkeit und einer fast schrankenlosen Freiheit auf ihm darzustellen gestattet. All dies sind Eigenschaften, welche das Klavier zur Aussprache des menschlich-Subjektiven, des ganz individuellen Empfindungslebens in der einzelnen Menschenseele geeignet machen, wie kein anderes Musikorgan. Alle die feinsten Schattierungen der Gefühlsvorgänge, all das strömende Leben im bewegten Menschenherzen, aller Reichtum der subjektiven Phantasie kann hier Ausdruck gewinnen. Fragen wir in der Geschichte der Musik nach, so finden wir, wie die am meisten subjektiv gearteten Tondichter, ein Chopin, ein Schumann, sich dem Klavier innig hingegeben haben, der erstere mit fast völliger Ausschließlichkeit, wie sie ihm, als dem mit jeder ihrer Regungen willig mitschwingenden Organe, ihr Eigenstes, ihr Persönlichstes anvertraut haben.

Nachwort zum Kapitel „das Material der Musik".

Als wir uns zu einer Wanderung durch den Umkreis der musikalischen Elemente: Ton, Rhythmus, Harmonie u. s. w. anschickten, da durfte es manchem Leser scheinen, als werde hiermit nur eine Abschweifung unternommen, oder doch ein minder wichtiger Teil des Weges beschritten; auch die „allgemeinen Stilgesetze", welche die Ueberschrift des Kapitels ankündigte, konnte man sich als einen äußerlich-technischen Gegenstand, der zum eigentlichen Inhalt der Musik in keiner tieferen Beziehung stände, vorstellen. Im Laufe der Untersuchung aber mußte bald hervorleuchten, wie bedeutend, wie unentbehrlich dieser Rundgang für die musikästhetische Erkenntnis sei, denn Schritt für Schritt gingen neue Einsichten, welche das *Wesen* der Musik betrafen, daraus hervor. In der Tonkunst hat eben das Material ein ganz anderes Verhältnis zum Inhalt als in den anderen Künsten, und wenn in den letzteren eine *teilweise* Betrachtung des Materials als notwendiges Glied in die Kette der ästhetischen Untersuchungen einzufügen ist, so ist die Musik-Aesthetik verpflichtet, sich des *ganzen* hierher gehörigen Gegenstandes zu bemächtigen. Folgende Erwägungen werden das Verhältnis klarstellen.

In allen Künsten ist dasjenige, wodurch der künstlerische Inhalt zum Ausdruck gebracht wird — eben das „Material" — von der Wirklichkeit gegeben, nur in der Musik nicht, die Musik muß sich ihr Ausdrucksmaterial selbst *erzeugen*. Das Material der Dichtkunst ist die Sprache. Diese ist schon vor und außerhalb der Dichtkunst vorhanden, bereits im wirklichen Leben besteht sie und wird sie verwendet, und sowohl ihr Wortbestand als ihre Gesetze (Grammatik, Syntax u. s. f.) werden als fertige der Dichtkunst überliefert. Ebenso sind die Formen und Farben der Dinge, in welchen oder durch welche der Maler und der Plastiker ihre Ideen darstellen, bereits in der Natur vorgebildet. Nicht minder ist der kompakte Stoff, dessen die Baukunst für ihre Gebilde bedarf, in der Außenwelt vorfindlich. Die Musik aber trifft für ihren Inhalt — das Gefühlsleben — das adäquate

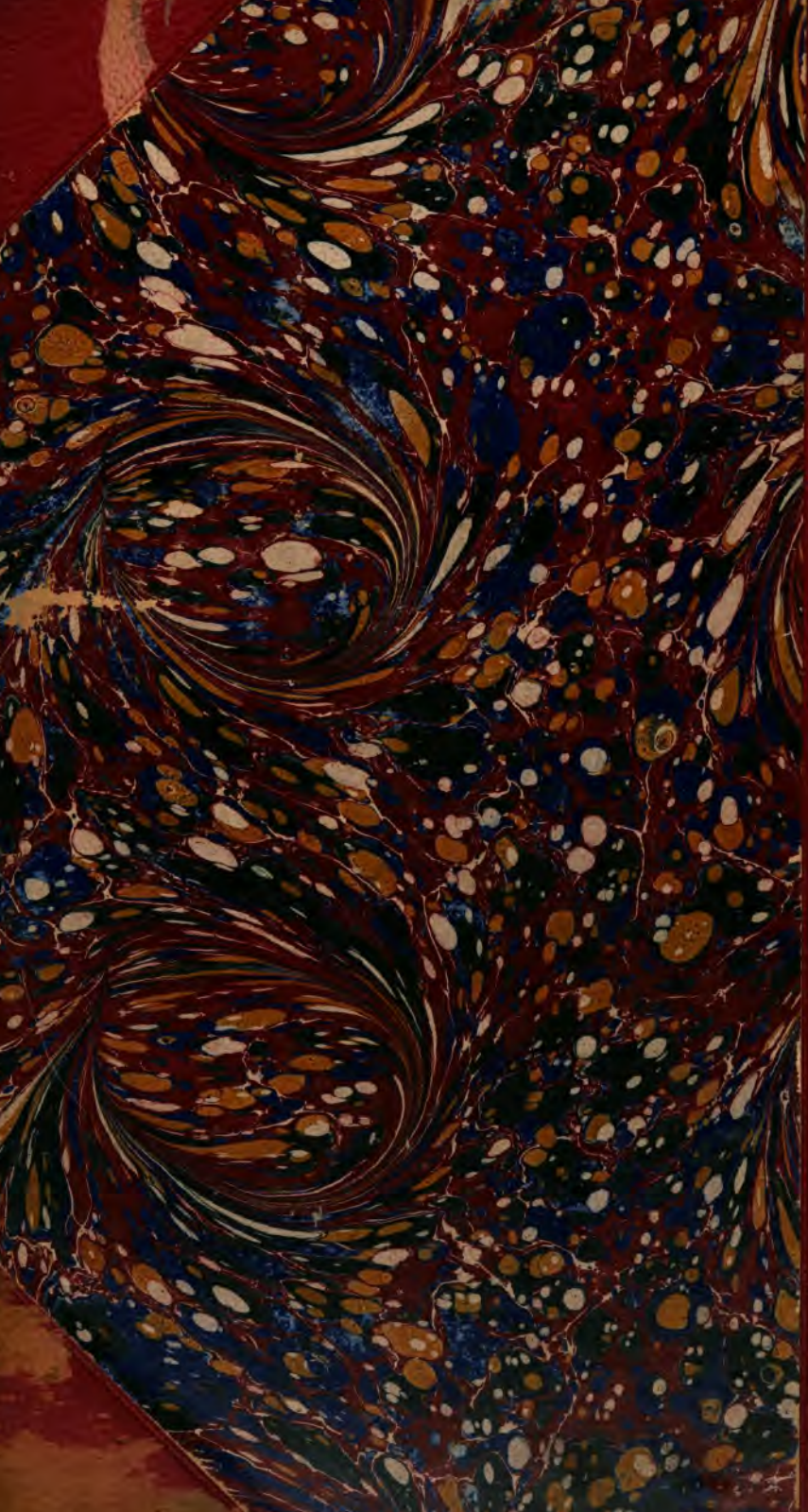
Ausdrucksmittel: die Tonwelt, nirgend im natürlichen Dasein an. Im wirklichen Leben hat das Gefühl überhaupt keinen adäquaten und vollständigen Ausdruck, sondern äußert sich nur in Andeutungen. Es giebt sich nach außen kund durch Gebärden, Mienen, durch die eigentümliche Erscheinungsart des Auges, endlich durch etwas Musik-Aehnliches, nämlich durch den deklamatorischen Vortrag der Worte, bei welchem Hebung und Senkung der Sprachstimme, Accentuation und Rhythmus eine Rolle spielen; in einzelnen Fällen finden auch wortlose Lautäußerungen statt, welche Schmerz oder Freude, Bewunderung, Furcht u. s. w. dem Lautorgan direkt entlocken. Diese Ausdrucksarten pflegen allerdings treffend zu sein; wir verstehen sie und sie bringen uns das in ihnen Offenbarte zu eindringlicher, lebhafter Nachempfindung, und doch, sobald wir sie mit Musik vergleichen, springt der Eindruck hervor, diese sei erst die eigentliche Gefühlssprache, jenes seien nur annähernde oder umschreibende Ausdrucksweisen, sie geben uns das Bild des Gefühls nicht in seiner vollen Gestalt, nicht in seiner Lebensfülle und seinem Reichtum, nicht in direkter Anschaulichkeit. Seine vollentsprechende sinnliche Erscheinungsform findet das Gefühl nur in der Tonwelt, und diese ist eben in der Wirklichkeit nicht vorhanden, die zur Darstellung des Gefühls berufene Kunst muß sie erst herstellen, muß für ihren seelischen Inhalt den Körper erst erschaffen. Ausschließlich die elementaren Grundlagen: den Schall und die Teilbarkeit der Zeit, nebst der Möglichkeit, dies beides zum musikalisch brauchbaren, tonischen und rhythmischen Material zu läutern und auszugestalten, kann sie der Wirklichkeit entlehnen, die Ausgestaltung selbst geschieht durch sie allein und nach ihren eigensten Prinzipien. Gerade deswegen nun ist diese Ausgestaltung von so unendlich großer innerer Bedeutung für die Kunst. Das tonische System, das sie herstellt, will eben der adäquate Körper ihrer Seele, die vollkommene Abspiegelung der letzteren in der Sinnenwelt sein; dieses Tonsystem muß also eine tiefgehende und feine Organisation haben, welche derjenigen ihres geistigen Inhaltes entspricht. Von anderer Seite kommt hinzu, daß die Aufgabe Darstellung des Gefühls innerhalb der Kunst, also schöne Darstellung desselben ist (— über das Wesen der Kunstschönheit werden eingehendere, präcisierende Untersuchungen erst im zweiten Teil dieser Schrift unternommen werden, für den Augenblick dürfen wir uns an dem populären Begriff derselben genügen lassen —), daß mithin die Organisation des Tonmaterials eine von Grund auf schöne zu sein hat. Unsere Ueberschau über letztere hat nun nach beiden Richtungen zahlreiche Punkte aufgedeckt, die erfüllen, was hier theoretisch gefordert wird: diese Organisation zeigte eine Fülle von sowohl schönen, als von charakteristischen, das Wesen des Gefühls in bezeichnendster Weise widerspiegelnden Momenten.

Von noch höherer Bedeutung mußte die Darlegung der allgemeinen Stilgesetze sein, nach denen die Tonkunst ihr Material verarbeitet — Gesetze, welche diese Kunst wiederum durchaus aus sich allein und ihrem innersten Wesen gemäß erschafft. Gleichen, gewissermaßen, jene ersten Formen, in welche der Stoff geprägt wird: Halbtonreihe, Tonarten, Kon- und Dissonanzen, Accordformen u. s. w. den Grundbestandteilen des

menschlichen Körpers: Adern, Nerven, Muskeln u. s. f., so entsprechen die Gebilde, welche aus der Verarbeitung dieser Urformen nach den Stilgesetzen entstehen: Accordverbindungen, rhythmische Gruppen, Melodie-, Satz-, Motiv-, Thema-Bildungen, polyphone Verhältnisse u. a., den ausgebildeten Organen und Gliedern des Körpers mit ihren bestimmten, verschiedenen, charakteristischen Funktionen. So hat uns die Kenntnisnahme jener Stileigenheiten nun vollends den Körper der musikalischen Seele zur Anschauung gebracht und uns die tiefgegründeten Beziehungen, die zwischen diesem Körper und dieser Seele walten, erschlossen.

Die Wichtigkeit solcher Erkenntnisse leuchtet um so mehr ein, wenn man erwägt, daß die körperliche Seite in der Musik zur seelischen sich nicht etwa wie die Schale zum Kern verhält, auch diese beiden Seiten nicht einmal in dem Grade von einander getrennt sind, wie beim Menschen Seele und Leib, welche trotz tiefgehender Verknüpfungen doch immerhin zwei gesonderte Wesenheiten mit differenzierten Thätigkeiten sind — sondern daß in der Musik Seelisches und Sinnliches, Gefühl und Ton zu einer innigsten untrennbaren Einheit zusammenfließen. Jedes Atom des Tönenden ist zugleich gefühlshaltig; jede Wendung des Tonstückes ist Abdruck einer Wendung im Gefühlsprozesse.

Endlich wächst die Bedeutung unserer Untersuchungen noch in erheblichstem Grade durch folgendes Moment. Das Gefühlsleben an sich ist, eben weil es rein seelisch und nicht begrifflich ist, eine dunkle Region, in welche unser Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen kaum einzudringen vermag; den seelischen Gehalt der Musik losgelöst von der tonischen Erscheinung musikästhetisch zu betrachten, wäre daher ein ebenso schwieriges und unsicheres, wie ergebnisarmes Unternehmen. Erst der Körper, den die Musik dem Gefühl erschafft, verwandelt jenes dunkle Gefühlsleben in ein klar vor uns liegendes Bild. Denn dieser Körper ist eben weit mehr als nur sinnliche Hülle und Einkleidung, er ist Offenbarung des Gefühls an die sinnliche Wahrnehmung. Jetzt erst, durch ihn, liegt die Seele der wahrnehmenden Seele offen; indem wir das feine, wunderbare Gewebe dieses Tonkörpers durchforschen, die vielgestaltigen Gebilde, zu denen in ihm die Stoffe zusammenschießen, betrachten, erkennen wir zugleich das Gefühl selbst nach seinem innersten Wesen.

Mit diesen Darlegungen beenden wir den ersten Teil unserer Schrift. Der zweite und abschließende Teil soll, ehe wir die bisherige Linie der Untersuchung weiter verfolgen, eine Vertiefung und Erweiterung der Gesamtanschauung bewirken. Zuvörderst sollen die Fragen der allgemeinen Aesthetik ventiliert und damit erst der ganz feste Unterbau für die specielle Musikästhetik gewonnen, sowie auch die Stellung der Musik gegenüber den anderen Künsten erwogen werden.

Mus 100.17
Musik-aesthetik in kurzer.
Loeb Music Library
3 2044 041 203 662